காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | ஜூன் 2015 | மலர் 3 | இதழ் 6 | ரூ.25
Tamil Film Research Journal | June 2015 | Volume 3 | Issue 6 | Rs.25

பாராட்டு Vs வசூல்

திரைப்பட இயக்கம் - துறைத் தலைவர்

திரைப்படத்துறை
சாதனையாளர்களிடமிருந்து நேரடியாக சினிமா கலை கற்றுக்கொள்ள ஓர் அரிய வாய்ப்பு!

திரைக்கதை - துறைத் தலைவர்

தற்போது சேர்க்கைகள் முடிவடையும் கட்டத்தில்...

நடிப்புக் கலை - துறைத் தலைவர்

ஒளிப்பதிவுக் கலை - துறைத் தலைவர்கள்

படத்தொகுப்புக் கலை - துறைத் தலைவர்

BOFTA™
BLUE OCEAN
FILM & TELEVISION
ACADEMY

பாஃப்டா - உலகத்தரத்தில் ஓர் திரைப்பட-தொலைக்காட்சி கல்லூரி

ஒரு வருட முழு நேரப்படிப்பு (விரைவில் வகுப்புகள் ஆரம்பம்)

நடிகராக இயக்குநராக திரைக்கதாசிரியராக ஒளிப்பதிவாளராக
படத்தொகுப்பாளராக படத்தயாரிப்பாளராக தொலைக்காட்சி தயாரிப்பாளராக திரைப்பட செய்தியாளராக
உருவாக வாய்ப்பு

சேர்வதற்கு அழையுங்கள் | 90030 78000 / 90030 79000
82200 78000 / 82201 78000

boftaindia@gmail.com | www.bofta.in | /boftaindia

குறைந்த அளவு சேர்க்கைகள் மட்டுமே

கல்லூரி முகவரி : 8-11, வ.உ.சி. நகர் மெயின் தெரு, ரவிபிரசாத் பிலிம் லாப் பில்டிங்,
கோடம்பாக்கம் (ராம் திரையரங்கு அருகில்) சென்னை - 600 024.

Technical Partner: BEHINDWOODS

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 3 | இதழ்: 6 | ஜூன் 2015

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
கவின் மலர்

இணையாசிரியர்கள்
ஸ்ரீகுமார்
வசந்தகுமாரன்
சேரலாதன்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
இரா.ப்ரபாகர்
ராமாநுஜம்
வேணு மணி
மதுரை பாபு
முகமது சஃபி
மோனிகா

வடிவமைப்பு
கோவி.எஸ்

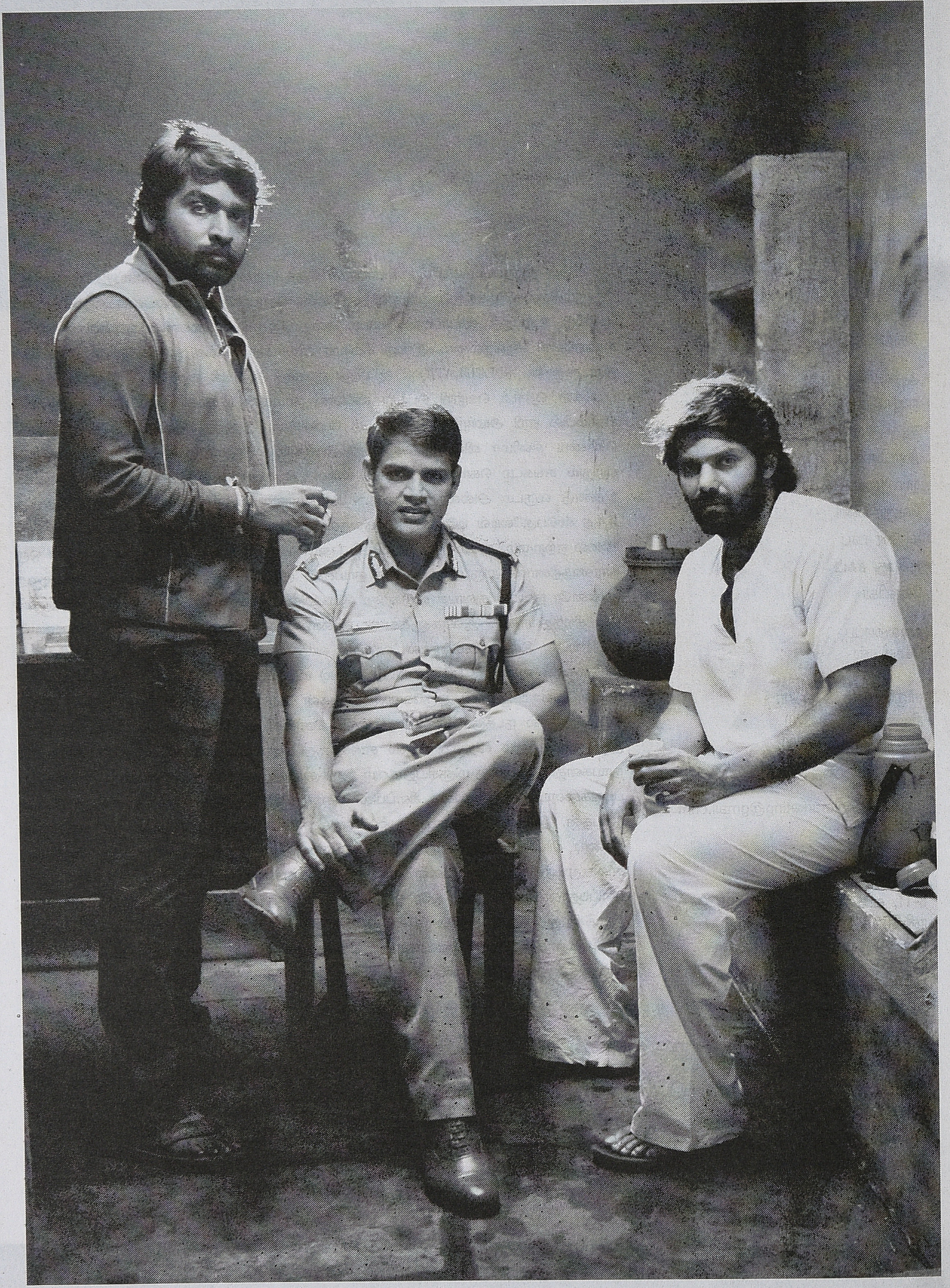
சர்குலேஷன் & சந்தா:
சிவன் (95661 94378)
லலிதா (82200 78000)

மின்னஞ்சல்:
kaatchipizhaimarketing@gmail.com

முகவரி
காட்சிப்பிழை
8-11, வ.உ.சி. நகர் 1வது முதல் தெரு,
ரவிபிரசாத் பிலிம் லேப் பில்டிங்,
ராம் தியேட்டர் அருகில்,
கோடம்பாக்கம்,
சென்னை-600 024.
தொலைபேசி: 044-2472-1234
பேக்ஸ்: 044-2472-5678

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com
இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

தமிழ்த் திரைப்படங்களின் வியாபாரம் தொடர்பான சமீபத்திய செய்திகள் பெரிதும் நம்பிக்கையிழக்கச் செய்யும் விதத்திலேயே தொடர்வது கவலையளிக்கிறது. தொழில், முதலீடு, உற்பத்தி, வியாபாரம், லாபம் என்ற இதர தொழில்களின் காரணிகள் இங்கு செலாவணி ஆவதில்லை. இங்கு சினிமா வியாபாரம் பங்கு முதலீட்டுச் சந்தைகளின் ஒரு கூறான 'SPECULATION' ஐ பிரதானமாக்கி இயங்கி வருகிறது. இரண்டு மூன்று படங்கள் தொடர் வெற்றி பெற்று விட்டால் நாயகன் (நாயகன் மட்டுமே) உச்சாணிக் கொம்பில் ஏறி அமர்ந்து தெனாவட்டு பேசுவதும், அந்தத் தெனாவட்டு 'லாப வெறி' கொண்ட சினிமா வியாபாரிகளை - இவர்கள் பெரும்பாலும் இடைத் தரகர்கள் - சிறிதும் சங்கடம் கொள்ளச் செய்வதில்லை. இப்படியான திடீர் வெற்றி நாயகர்களின் இரண்டு வருடம் அல்லது அதற்கும் பின்னரான காலத்துக்கான 'கால்ஷீட்' இங்கு இந்த ஸ்பெகுலேடிவ் டிரேடிங்கின் மூலதனமாகிறது. 'சூடாக' இருக்கும்போது வேகமாக விலை ஏற்றமும், கைமாறும் வாய்ப்பும் கொண்டது இந்தச் சங்கதி. ஆனால் ஏதோ ஒரு காரணத்தினால் ஓரிரு வருடங்களில் நாயகன் 'குளிர்ந்து' விட்டால் படம் துவங்குவதற்கு முன்னரே நஷ்டம் துவங்கி விடுகிறது. இடையில் ஏதாவது 'விட்டில் பூச்சிகள்' (இவர்கள் பல திறத்தவர்கள். இவர்களுக்கான தூண்டில்களும் பல ரகமானவை) மாட்டினால் அதிர்ஷ்டம், இல்லையென்றால் 'வட்டிக்கு வாங்கிய பைனான்ஸ்' காரருக்கு அடி மாட்டு விலைக்குக் கைவிட்டு (விற்று விட்டு அல்ல) விட்டு மறுபடியும் 'தரகு' வேலை பார்க்கப் போக வேண்டியதுதான். ஒருவேளை நாயகன் 'சூடு' குறையாமல் தொடர்ந்தால், இந்த வியாபாரத்தில் நடக்கும் குளறுபடி பற்றிச் சொல்லி மாளாது. ஃபர்ஸ்ட் காப்பி துவங்கி இது கைம்மாறும் விதம் சர்க்கஸ் சாகசத்தை மிஞ்சிவிட வல்லது. இது பெரும்பாலும் நாயகனது சாகசத்தை மிஞ்சியதாகவும் இருக்கும். இந்தச் சாகச விளையாட்டு அனைத்துப் படங்களையும் 'நூறு கோடி கிளப்பில்' சேர்த்து விடும் அவஸ்தை கொண்டது. இன்ன நாயகன், இவ்வளவு வியாபாரம் என ஏற்கனவே இருக்கும் எல்லைகளை எப்போதும் தாண்டி விட முடியும் என்ற அசட்டு அல்லது அதிபுத்திசாலித்தனமானது. இந்தவித சாகச முயற்சிகள் பல வேளைகளில் தமிழ் சினிமாவின் வியாபாரச் சாத்தியங்களையும் விரிப்பதான முயற்சியில் 'ஒரே ஒருமுறை' நிகழ்ந்த அதிசயம் நோக்கிய பயணமாகவே இருக்கிறது. இந்த சினிமா 'ஸ்பெக்குலேஷன்' குறித்த இன்னும் மேலதிகமான தரவுகளையும், அது தொடர்பான 'பார்வைகளையும்' விரைவில் 'காட்சிப்பிழை' வாசகர்களுடன் அவதானிப்போம்.



சுபகுணராஜன்

பித்த நிலையில் தண்டவாளத்தில் அமர்ந்திருக்கும் மனிதம்.

'புறம்போக்கு என்கிற பொதுவுடைமை' திரைப்படம் தொடர்பில்...

எஸ்.பி.ஜனநாதன், தமிழ் சினிமா இயங்கு தளத்தில், அதுவும் வெகுமக்கள் சினிமா என்ற வகைமைக்குள், இடதுசாரி முற்போக்கு சிந்தனைகளை, கருத்தியல் நிலைப்பாடுகளை வைத்துவிட முடிகிற சாத்தியத்தை, தொடர்ந்து முயன்று செயல்படுத்தி வருபவர். இந்த ஆபூர்வமான ரசவாதம் நிகழ்வது அவ்வளவு எளிதில் நடந்து விடாதுதான். இந்தப் பரீட்சார்த்தம், முயற்சி என்ற தளத்திலேயே சற்றுக் கடினமானதும், ஆச்சர்யமானதும்தான். அவரது முதல் படமான 'இயற்கை' இந்த ரீதியிலான 'கொள்கைச்' சிக்கல்கள் அற்றது. அந்தத் திரைப்படத்தை எந்தவிதமான எதிர்பார்ப்பும் இன்றிப் பார்த்துவிட்டுப் படம் முடிந்த பிறகு அவர் குறித்த செய்திகளை அறிய ஆவல் கொள்ள வைத்தவர் அவர். கருத்தியலையும் வெகுமக்கள் ரசனை வெளியையும் அருகில் கொண்டுவர அவர் முயன்றது 'ஈ' திரைப்படத்தில்தான். அதற்காக அவர் தேர்வு செய்து கொண்ட 'வாழ்வுச் சூழல்' தான் இந்தக் கூட்டிணைவைப் பெருமளவில் சாத்தியமாக்குகிறது. 'ஈ' திரைப்படத்தில் தமிழ் சினிமாவின் அதுவும் வெகுமக்கள் நாயக சினிமா பாணியில் ஒருபோதும் சாத்தியப்படாத காட்சியொன்று உண்டு. கதை நாயகன், இடதுசாரி மொழியில் ஒரு 'லும்பன்', அவன் நாயகியிடம் தனியே சந்தித்துப் பேசும்போது முன் வைக்கும் கோரிக்கை, காதலை வேண்டுவதல்ல, 'தொழிலில்' அவளை 'மெயின்டெய்ன்' பண்ணுவதற்கான 'ப்ரோபோசல்'. இத்தனைக்கும் நாயகி ஒன்றும் 'அந்த மாதிரி' பெண்ணுமல்ல எனும்போது இதைச் செய்யும் 'நாயகன்' அதிர்ச்சிகரமானவன் தான். அவரது 'பேராண்மை' தனக்கான கதைக்களமாக மலைவாழ் மக்களின் வாழ்வுவெளியைக் கொண்டிருந்தது. அதாவது அடித்தட்டு மக்கள் வாழ்வுச்சூழலும் அது வழங்கும் authenticity யை ஆதாரமாகக் கொண்டு கருத்தியல் சொல்லாடல்களை அந்த வெளிக்குள் பொருத்திவிட முயல்கிறார். 'புறம்போக்கு' ம் அப்படியான ஒரு நல்ல முயற்சியே.

திரைப்படத்தைப் பார்த்துவிட்டு வந்தவுடன் அது பற்றி நண்பர்களுடன் நடந்த உரையாடலின் போது (அவர் தமிழ் சினிமாவை ஒரு சமயம் வாஞ்சையுடனும், இன்னும் சில தருணங்களில் கடுமையான ஆட்சேபங்களோடும் அணுகுபவர்), 'இந்தக் கதைக்களத்தை அதன் தீவிரம் குறையாமல் திரைப்படமாக்கினால் அது இந்தியத் தணிக்கைக்குழுவின் தடையை மட்டுமே 'சான்றிதழாகப்' பெறும்' என்றார். அவரது கூற்றில் எனக்கு முழுமையான ஒப்புதல் இல்லை என்ற போதும், அவரது வாதத்தின் சாரம் இங்கு கவனிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றுதான்.

நமது தணிக்கைக்குழுவின் கொள்கைகளும்(??!!) நிலைப்பாடுகளும், அவதானிக்கச் சாத்தியமில்லாத அதிசயங்களே. அதன் வழிகாட்டு முறைகளும், விதிகளும் இன்னும் மேலதிகமான குழப்பங்களுக்கான ஆவணங்களே. அதைவிட அவற்றின் உறுப்பினர் தேர்வு குறித்து விவாதிப்பதே பொருளற்ற ஒன்று. அதையும் மீறி அங்கு இடம் பெற்றுவிடும் ஒன்றிரண்டு 'அறிந்தவர்கள்' படும் அவஸ்தை அவர்களது வாழ்நாள் முழுவதும் ஒரு கொடுங்கனவாகத் தொடரக்கூடும். இந்தப் புள்ளியில் அவர்கள் சார்பில் இன்னொன்றையும் பதிவு செய்தாக வேண்டும். வாரத்திற்கு அரை டஜன் என்ற எண்ணிக்கையில் புற்றீசலாகப் புறப்படும், தமிழ்த் திரைப்படங்களைப் 'பார்ப்பது' உள்ளபடியே தண்டனைதான். வெகுமக்கள் சினிமா ஆய்வாளன் என்ற அளவில் இந்தச் 'சித்திரவதையை'த் தேர்வாகவே எதிர்கொண்டு வருபவன் நான் என்பதால் இதை உறுதிபட சொல்ல முடியும். நிற்க.

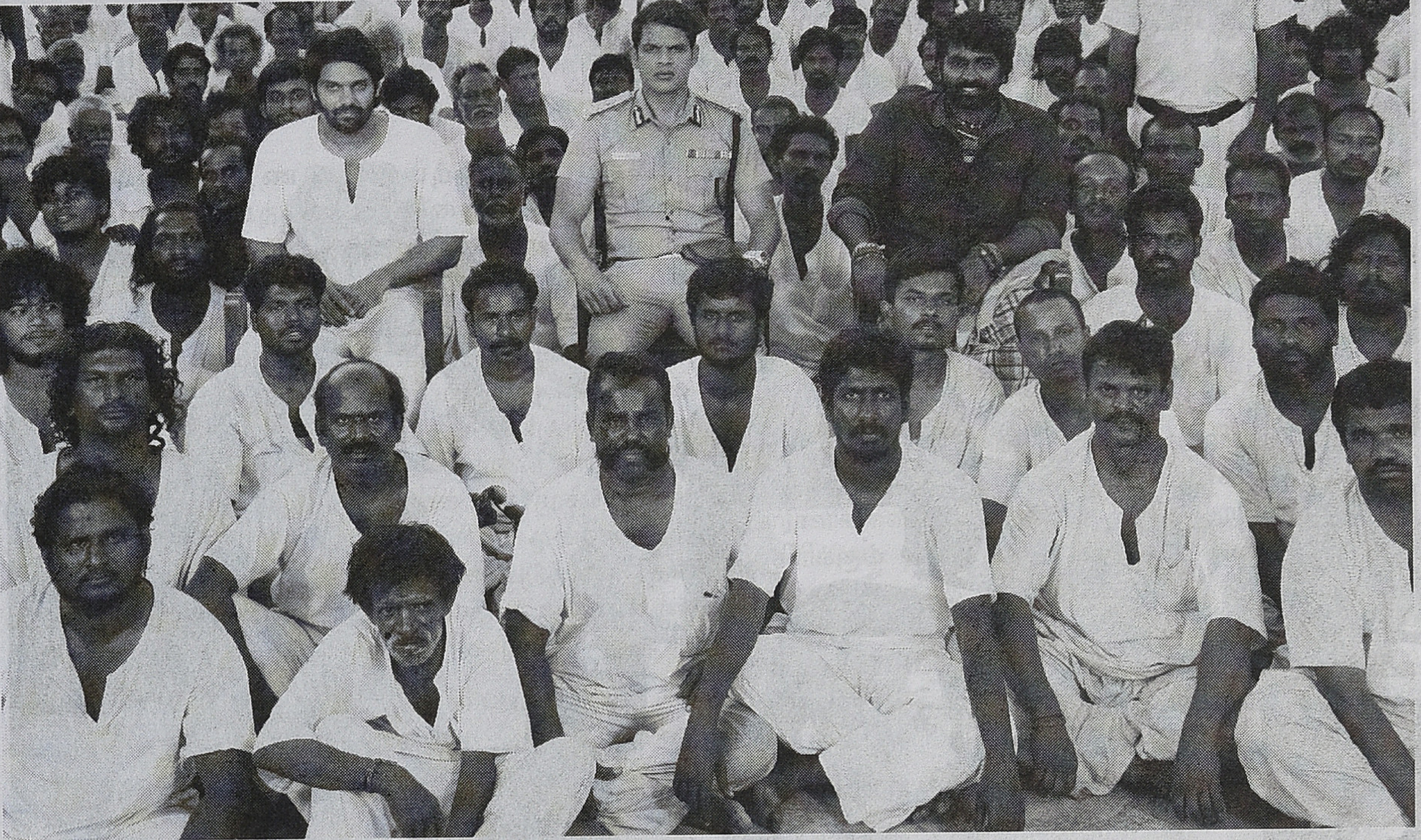
'புறம்போக்கு' திரைப்படத்தின் அடிநாதமான

கதைக்கரு இன்றைய உலகு பல்வேறு வகையான தீர்மானங்களற்ற, தொடர் விவாதங்களின் வழி கடந்துவிட எத்தனிக்கும் 'மரண தண்டனை' குறித்ததுதான். உலகின் அரசுகளில் குறிப்பிடத்தக்க எண்ணிக்கை யிலானவை 'மரணத்தை' தண்டனை என்ற வடிவமாக அங்கீகரிக்கவில்லை என்றபோதும், இந்தியா போன்ற உலகின் மக்கள் தொகையில் கணிசமான சதவீதத்தைக் கொண்ட நாடுகள் இன்னும் இந்த ரீதியான சிந்தனைகளின் துவக்கப்புள்ளியைக் கூட வந்தடையவில்லை. கருணை மனுவை நெருங்கி இருபது ஆண்டுகள் எந்தவித நடவடிக்கையுமின்றி வைத்திருந்து விட்டு 'சொந்தப்பகை' சார்பில் 'தூக்கிலிடத்' துடித்தவர்கள் ஆட்சி செய்த தேசமிது. புதிய ஆட்சியாளர்கள் தங்கள் 'பகைகளை' எந்தவிதத் தயக்கமுமின்றிக் கொன்று குவித்து விடுவதில் அவர்களைவிட துணிந்தவர்களே. வெகுமக்கள் திரளின் குரலாக(?) மாறி ஒலிக்கும் மத்தியதர வர்க்கக் கூக்குரல் தொடர்ந்து 'மரண தண்டனை' யைக் கோரியபடியும், கொண்டாடியபடியும் இருப்பதே இங்கு கண்கூடு. மரணதண்டனை எதிர்ப்பாளர்களும் கடும் சவாலான சூழல்களை எதிர்கொண்டிருக்கும் காலமிது. தமிழ் வெளியில் சமீப நாட்கள் வரை பெரும் விவாதப் பொருளாய் இருந்த ராஜீவ்காந்தி கொலைக் குற்றம் தொடர்பில் பேறிவாளன், சாந்தன்,முருகன் தூக்குக்கு எதிராக ஒன்றிணைந்த குரல்கள், அஜ்மல் கசாப் மற்றும் அஃப்சல் குரு தொடர்பில் எழவில்லை என்பதே யதார்த்தமான உண்மை. இது தொடர்பான விவாதங்கள் மற்றும் இது தொடர்பான நாடக ஆக்கங்களின் உந்துதலில் உருவாகியிருக்கும் ஜனநாதன் அவர்களின் திரைக்கதையும், காட்சியமைப்புகளும் இதற்கு நீதி செய்திருக்கின்றனவா எனப் பார்ப்போம்.

கதைக்களம் ஒரு தேச விரோதக் குற்றச்சாட்டில், தேசத்தின் இறையாண்மைக்கு எதிராகப் போர் தொடுத்த வழக்கில் சிறப்பு நீதிமன்றம் ஒன்றில் நிறுத்தப்பட்டிருக்கிறான் பாலு என்கிற பாலுச்சாமி. அவன் மீதான குற்றச்சாட்டுகளில் பிரதானமானது இந்திய ராணுவத்திற்கெதிராக மனித வெடிகுண்டாய் நின்றது. குற்றச்சாட்டுகளை நிரூபிக்க வேண்டிய அவசியத்தைக் கூட பாலு வேண்டுவதில்லை. குற்றத்தை மறுக்காததோடு தன்னைப் போர்க்குற்றவாளியாகக் கருதி சுட்டுக் கொன்றுவிட வேண்டுகிறான். அவனது முறையீட்டுக்கு இந்திய தண்டனைச் சட்டத்தில் இடமில்லை என்பதனால் அவனது வேண்டுகோள் நிராகரிக்கப்படுகிறது. இறுதித் தீர்ப்பு பாலுச்சாமியை ஒரு தேர்ந்த 'தூக்கிலிடும்' அனுபவம் உள்ளவரைக் கொண்டு தூக்கிலிடும்படி ஆணையிடுகிறது. ஏற்கனவே பாலுச்சாமி இந்த நீதிமுறைகளில் தனக்கு நம்பிக்கையும் உடன்பாடும் இல்லை. எனவே தான் கருணை மனு எதையும் முன் வைக்கப் போவதில்லை எனச் சொல்லி விடுவதால், அவனைத் தூக்கிலிடுவதற்கான நடைமுறைகள் துரித கதியில் துவங்குகின்றன. பாலுச்சாமியைத் தூக்கிலிடும் பொறுப்பு மெக்காலே எனும் இளம் ஐ.பி.எஸ் அதிகாரி வசம் ஒப்படைக்கப்படுகிறது. அவன் இந்திய தண்டனைச் சட்டத்தின் அட்சரம் பிசகாமல் அதனை நிறைவேற்றுவதே தனக்கான கடப்பாடு என நினைப்பவன். சட்டத்தின் மேலாண்மையை நிறுவுவதே தனக்கான 'சத்திரிய தர்மம்' எனக் கருதுபவன். அவனது இந்தியக் குற்றவியல் சட்டங்களின் மீதான உடன்பாடு நூறு சதவீதமானது. வழிமுறைகளல்ல இறுதி முடிவே அனைத்து விதத்திலும் லட்சியமானது என நம்புபவன் அவன். அதே வேளையில் சட்ட வரையறைக்குட்பட்ட 'சலுகைகளை' வழங்குவதில் அவனுக்கு எந்தவிதத் தயக்கமுமில்லை. தூக்கு நடவடிக்கை நிறைவேற்றப்படுவதற்காகச் சென்னை மத்திய சிறைச்சாலைக்கு ரகசியமாக அழைத்து வரப்படுகிறான் பாலுச்சாமி. சென்னை சிறைச்சாலை பொறுப்பேற்கும் மெக்காலே, நடவடிக்கையில் இறங்குகிறான். ஏறத்தாழ பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் கடைசியாகத் தூக்கு நிறைவேற்றப்பட்ட தூக்குமேடை சிதிலமாகிக் கிடக்கிறது. அந்தத் தூக்கினை அப்பா சார்பில் நிறைவேற்றிய எமலிங்கம் குடியில் மூழ்கித் தத்தளித்தபடி தனக்குள் உறைந்து நிற்கும் குற்றவுணர்வு எனும் அரூபத்தோடு போராடியபடி இருக்கிறான். அவனால் தூக்கிலிடப்பட்ட மனிதன் அவனிடம் கடைசியாகப் பேசிய வார்த்தைகள் 'தம்பி நீயாவது நம்பு. நான் நிரபராதி' என்பது. குற்றத்திற்கான தண்டனையாக நீதியரசர்கள் வழங்கிய 'மரண தண்டனை'யை நிறைவேற்றியவன் தன் மனசாட்சியின் முன் குற்றவாளியாகி நிற்கிறான். பாட்டன், முப்பாட்டன் காலத்திலிருந்து மரண தண்டனை வழங்கும் 'பாரம்பரியம்' கொண்டது அவனது குடும்பப் பின்னணி.

எமலிங்கத்தின் அறிமுகக் காட்சியிலேயே தனது மனச்சார்பையும் நிலைப்பாட்டையும் அருமையாகக் காட்சிப்படுத்தியிருப்பார் ஜனநாதன். பாரம்பரியமான 'தூக்கிடும்' பின்னணி அவனுக்குப் பெற்றுத் தந்திருக்கும் வேலை ரயில்வே கலாசி/ பாயிண்ட்ஸ் மேன் வேலை. அதாவது ரயில் தண்டவாளங்களை இணைப்பதும், பிரிப்பதுமான பணியைச் செய்யும் பாயிண்ட்ஸ் மேன். அந்த வேலையின் முக்கியமான பகுதியே தூக்கு மேடையின் லீவரை நினைவூட்டியபடி இருக்கும் ட்ராக் மாற்றும் லீவரை (பெரும்பாலும் ரயில்வே கேட்களுக்கு அருகே கவனத்தை ஈர்க்கும்படிக்கு மேடையிலே இருத்தி வைக்கப்பட்டிருக்கும் இந்த லீவர்.) இழுப்பதுதான். குடியின் ஆதரவுடனும் அந்த லீவரை அசைப்பது அவனுக்குப் பெரும் போராட்டமான நடவடிக்கையே. அறிமுகக் காட்சியிலேயே நெருங்கி வரும் ரயிலுக்கான தண்டவாள மாற்றத்தைச் செய்ய முடியாமல் தவித்துக் கடைசி நொடியில் இயங்குகிறான் எமலிங்கம். எமலிங்கத்தின் இருப்பிடம் அதன் உள் ஒழுங்கு ஆகியவை அவனது மனப்போராட்டத்தின் குறியீடுகளாகி இருக்கின்றன. அவனது தாயும் அவனது துயரத்தைப் பகிர்ந்து கொள்பவள்தான். ஒருவனைத் தூக்கிலிடுவதற்காக வழங்கப்படும் ஊதியம் நூற்றைம்பது ரூபாய் எனும் 'உயிரெடுப்பதற்கான விலை' யைச் சொல்லி அச்சமூட்டுகிறாள் அம்மா. சுவரெல்லாம் நிறைந்திருக்கும் தெய்வங்களின் துணை நாடி அவற்றின் முன்னே 'சரணடைந்து' கிடக்கிறான் எமலிங்கம்.

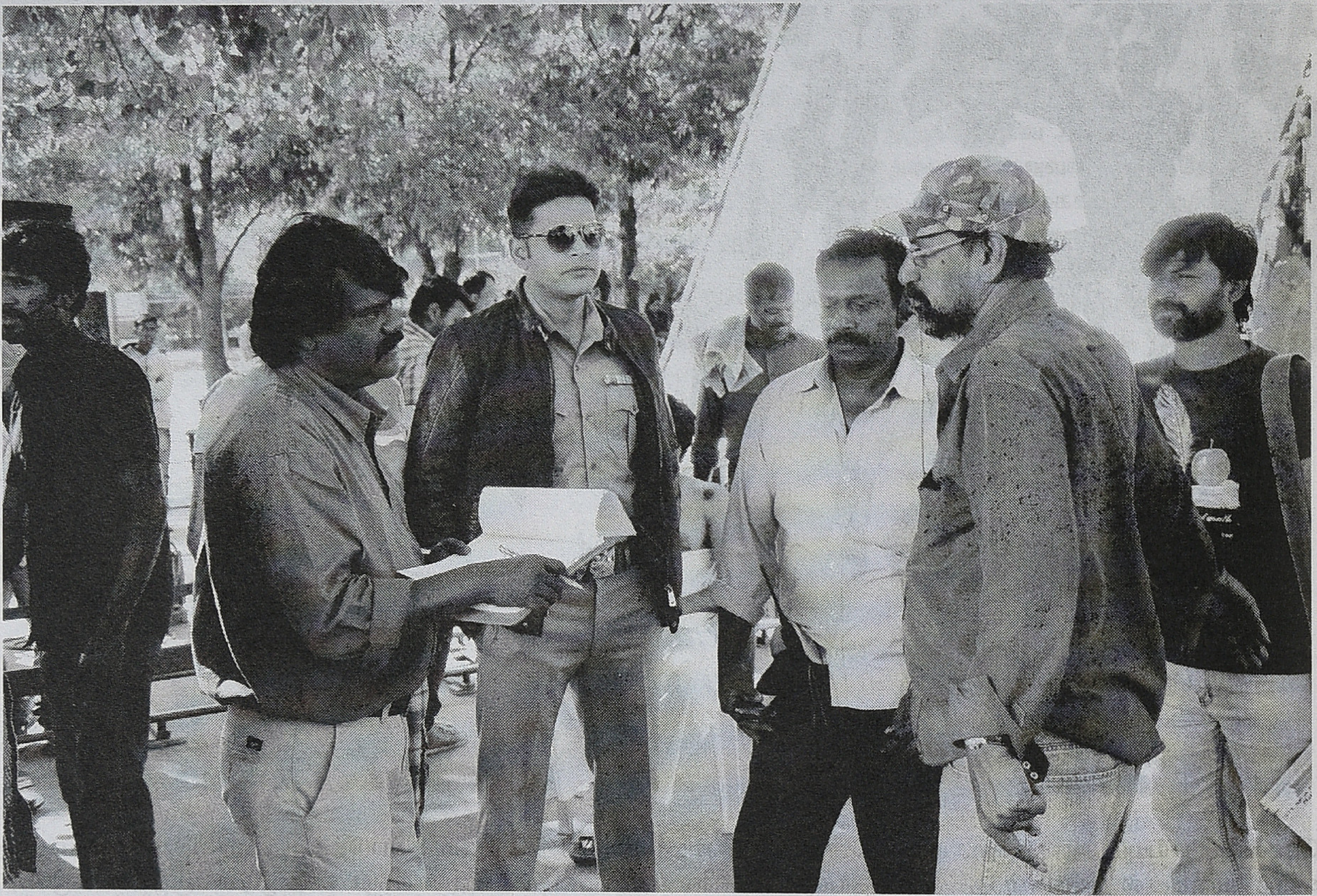
எமலிங்கம் இங்கே 'மனிதத்தின்' குறியீடு. அவன் நீதியாட்சி என்ற போர்வையில் தன் பங்குக்குக்



கொலை செய்யும் அரசுக்கும், மக்கள் சார்பான போர் என்ற வகையில் தாங்கள் நடத்தும் தாக்குதல்களில் மரணிப்பவர்கள் குறித்த எந்தவிதமான மனச்சஞ் சலங்களும் அற்றவர்களான போராளிகளுக்கும் நடுவே நிறுத்தப்பட்டிருக்கிறது ‘மனிதம்’. மெக்காலே தன் கடமை சார்ந்து செய்யும் எந்தச் செயலுக்கும் தனி மனிதனாய் பதில் சொல்ல வேண்டிய பொறுப்பு அவனுக்கு ஒருபோதும் இல்லை. அதே போல் இயக்கத்தின் தீர்மானங்களை, அவை தீர்மானங்களாகி விட்ட பின்பு கேள்விக்குட்படுத்தும் உரிமையும், அதன் விளைவுகளைத் தனி மனிதனாக எதிர்கொள்ள வேண்டிய தேவையும் போராளிக்கு இல்லை. இதை பாலுவே ’எங்களுக்கென்று ஒரு நீதி விசாரணை முறை இருக்கிறது. அதில் தண்டனைகள்’ உண்டு என்பான். அதனால்தான் உங்களிடம் ‘கருணை’ கேட்க மாட்டேன், ஆனால் சிறையிலிருந்து தப்பிப்பது எனது ‘தர்மம்’ என்கிறான். மெக்காலே இதைவிட ஒரு படி மேலே போய் விதிகளையே வளைத்தாகிலும் சட்டத்தின் மேலாண்மையை நிறுவுவேன் என்கிறான். அதன் விளைவுகளைச் சந்திக்கும் மனோதிடம் அவனுக்கு உள்ளது. பாலுவும் இறுதி நொடியில் திட்டங்கள் எல்லாம் தோற்கடிக்கப்பட்டு விட்டது என உணரும்போது ‘அச்சமற்ற நிதானத்தோடு’ தான் அறிவித்தபடி தண்டனைக்கு உட்படுகிறான். இந்த இரு நெகிழ்வற்ற இருப்புகளுக்கு நடுவே சிக்குண்டு தவிக்கிறது ‘மனிதம்’.

காட்சியமைப்புகளில் ஒரு வெகுமக்கள் சினிமாவின் தேவைகளையும் அதன் கூறுகளையும் தனக்கான பாணியில் கையாண்டிருக்கிறார் ஜனநாதன். அந்தக் காட்சிகளும் இயன்ற வரை தனது அரசியல் நிலைப்பாடுகளுக்கு எதிராக இருந்து விடக்கூடாது என்ற கவனத்துடன் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். குறிப்பாக எமலிங்கம் பெண்களுடன் ஆடும் குத்தாட்டமும், குயிலியும், பாலுச்சாமியும் ஆடும் நடனக் காட்சியும். ஒரு ‘மனித வெடிகுண்டு’ உயிர் அதற்கு முந்திய இரவைக் கடப்பது, ஒரு மரண தண்டனைக்கு ஒப்பானதுதான். அந்த மனநிலையும் உளவியலும் வார்த்தைகளுக்குக் கட்டுப்படுமென எண்ண முடியவில்லை. அந்த இரவைக் கடக்க வேண்டியவர்கள் ஆணும் பெண்ணுமாய், அதுவும் இளம் பருவத்தினராய் இருக்கும்பட்சத்தில் சூழலின் இறுக்கத்தையும், மூச்சுத் திணறலையும் மிகத் தீவிரமான புணர்ச்சியின் வழி கடப்பது இயல்பும், யதார்த்தமுமே. ஐரோப்பிய அல்லது தென் அமெரிக்க சினிமாவிலோ இந்தக் காட்சியமைப்பு சாத்தியமே, ஆனால் அதற்கான மாற்று தான் அந்த நடனக்காட்சி. அதே போல் முதல் குத்தாட்டக் காட்சி முடிந்தவுடன், எமலிங்கத்தின் ‘பேசாம அந்தப் பெண்களில் ஒருத்தியையே எமலிங்கத்துக்குக் கட்டி வச்சுரலாம்டா’ என அவனது நண்பனிடம் சொல்வாள். அதாவது அவர்கள் அந்த வாழ்வின் ஒரு பகுதிதான் என்பது உட்கிடை.

வெகுமக்கள் காட்சியின்பம் கருதி மூன்று பிரமாண்டமான காட்சிகளை உருவாக்கியிருப்பார் ஜனநாதன். பாலைவனத்தில் ரயில் கொள்ளை, பனிமலையில் ராணுவத்திற்கெதிரான நடவடிக்கை, சிறைச்சாலையிலிருந்து தப்பும் முயற்சி. இந்தக் காட்சிகளும், ஆர்யா, விஜய் சேதுபதி, கார்த்திகா ஆகியோருமே இந்தப் படத்தை ‘பெரிய பட்ஜெட்’ படமாக்கியிருப்பவர்கள். இல்லையென்றால் ‘DEATH BY HANGING’ ஜப்பானியப் படம் ரேஞ்சில் வந்திருக்க வேண்டிய படம் இது. இந்தக் காட்சிகள் பெருமளவில்



திரைப்படம் இன்னும் அரங்கில் இருப்பதற்குக் காரணமாய் இருக்கலாம். ஆனால் ஜனநாதன் போன்ற இயக்குனர்களிடம் இந்தக் காட்சிகள், இன்னும் குறிப்பாக முன்னிரண்டு காட்சிகளும் அவர் முன் வைக்க நினைத்த மாவோயிஸ்ட் கருத்தியலுக்கும், செயல்பாட்டு முறைக்கும் நீதி செய்திருக்கிறதா என்ற கேள்வியை எழுப்பாமல் இருக்க முடியாது. மாவோயிஸ்ட் செயல்பாட்டாளர்கள் அவர்கள் களம் கண்டிருக்கும் பகுதி தவிர்த்த பகுதிகளில் எந்தவித ஆயுத நடவடிக்கைகளையும் மேற்கொள்வதில்லை. ராணுவமோ, போலீசோ அவர்களது பிரதேசங்களுக்குள் ஊடுருவ முயலும்போதுதான் தாக்குதல் நடத்துவார்கள். அதே போல் மக்கள் புழங்கும் வெளிகளிலோ அல்லது ராணுவத் தலைமையகங்களையோ ஒருபோதும் இலக்காக்குவது இல்லை. அதைவிட முக்கியமாக இதுவரை மாவோயிஸ்ட்கள் மனித வெடிகுண்டுத் தாக்குதல் நடத்தியதாகத் தரவுகள் இல்லை. அது தீவிரவாதக் குழுக்களின் வழிமுறை. இந்த வகையில் இந்தப் படம் இந்த ரீதியான காட்சிகளில் மாவோயிஸ்ட் போராளிகளையும், தீவிரவாதக் குழுக்களையும் குழப்பிக் கொண்டிருக்கிறது எனத் தோன்றுகிறது. மரண தண்டனை இருவருக்கும் பொது என்றபோதும் சிந்தனைகளில், சித்தாந்தங்களில் அது தொடர்பிலான செயல்பாடுகளில் பாரிய வேறுபாடுகள் இருப்பது மெய்தானே. மரண தண்டனை வழங்கப்பட்ட பிறகு அஃப்சல் குருவும், அஜ்மல் கசாப்பும், பேரறிவாளனும் ஒரே திறத்தவர்களே. ஆனால் அதற்கு முன்னரான நியாயங்கள் அதனதன்படியே தீர்க்கப்படுதல்தான் முறை.

இயக்குநரிடம் வைக்கப்பட வேண்டிய மற்றொரு பிரதானமான கேள்வி மனிதம் தொடர்பிலானது. எமலிங்கம் மரணத்தைத் தண்டனையாக ஏற்க முடியாத சமூகத்தின் குறியீடு மட்டுமல்ல. அவன் அனைத்துவிதமான 'கொலைகளுக்கும்' எதிரான மனிதத்தின் அடையாளம். அவனால் மெக்காலேயை தனது மறுப்பின் மூலமாக அதிர்ச்சியடைய வைக்க முடிகிறது. அதிகாரத்தின் 'கொலையை' அம்பலப்படுத்துபவன் அதிகாரத்திற்கு எதிரான 'கொலைகளுக்கு' சொந்தக்காரர்களாகிய மாவோயிஸ்ட்களுடன் முழு மனச் சம்மதத்துடன் இணங்கி பெரும் ஆபத்தான சூழலில் அவர்களுக்குத் துணை போவது சரியா? அவனது எளிய மனம் ஏதாவது ஒரு சூழலிலாவது அவர்களிடம் அந்த 'அறக்கேள்வியை' முன் வைத்து ஒரு நேர்மையான பதிலை எதிர்பார்க்காதா?

குயிலியின் மீதான எமலிங்கத்தின் காதல் தொடர்பில் எழும் விவாதம் அது தொடர்பில் அவர்கள் வந்தடையும் தீர்மானம் அளவிற்கு இது பிரதானமான விடயமாகப் படவில்லையோ? இந்தத் தெளிவின்மையின் விளைவுதான் எமலிங்கத்தைப் பித்தனாக்குகிறது எனப் புரிந்து கொள்வது பிழையா? படைப்பினூடான பயணத்தில் படைப்பாளி முன் வைக்கும் இறுதித் தீர்வு அவரது மனச்சார்பையும் மீறிய 'அறுதி உண்மையாக'' இருக்கும் வாய்ப்பு உள்ளதுதானே? 'மனிதம்' இந்த வகையில் பித்த நிலையில் தண்டவாளத்தில் அமர்ந்திருப்பது மெய்தானே.

யாழன் ஆதி

2003 ஆம் ஆண்டு 'இயற்கை' படத்தின் மூலமாகத் தமிழ்த்திரை உலகில் தன் மாறுபட்ட கதை சொல்லல் மூலமாக அடையாளம் ஆனவர் எஸ்.பி.ஜனநாதன். நீலவண்ணத்தில் விரியும் கடலின் பரப்பில் தன் திரையை விரித்தவர் அவர். ஒரு முக்கோணக் காதல் கதையை அது நிகழும் களத்தின் அசல் மாறாமல் மிகவும் ஈரமாகவும் மணல்வெளியாகவும் தமிழுக்குத் தந்தவர் அவர். தன் காதலுக்கான வருகையை ஒருவர் கடலிலும் இன்னொருவர் கரையிலும் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் பின்னலை ஒரு முக்கோணக் காதல் கதையாக கடலலைகளின் ஓசையிலும் ராமேசுவரம் நகரின் சப்தத்திலும் காட்சிப்படுத்திய விதம் மிகவும் அழுத்தமானதாக, மகிழ்ச்சி துக்கம் இரண்டின் கலவையாக அந்தக் கடற்கரையில் நிகழும்.

மூன்றாண்டுகள் கழித்து 2006 ல் அவருடைய 'ஈ' படம் வந்தது. மக்களுக்கு நன்மை செய்வதுபோல நடித்து 'உயிரி போரு'க்கான வைரஸை உருவாக்கி அதைப் பரிசோதிப்பதற்காக ஏழைகளைப் பயன்படுத்தும் பிரச்சனையைக் களமாக்கித் தந்தார். அதில் நெல்லை மணி என்னும் பாத்திரத்தை ஒரு நக்சல்பாரியாகக் காட்சிப்படுத்தி சேகுவேராவின் தோற்றத்தைத் தந்து தமிழ் சினிமாவின் போக்கில் ஒரு புதிய பதிப்பை உருவாக்கினார்

2009 இல் அவர் தந்த 'பேராண்மை' திரைப்படம் இட ஒதுக்கீட்டின் பயனாளிக்கு இந்தச் சாதியச் சமூகம் தரும் அவமதிப்பையும் ஆனால் அவனின் அறிவுக்கூர்மையும் நாட்டிற்காக உயிரைத் தரும் அர்ப்பணிப்பும் சூழல் அரசியலையும் பேசியது.

தற்போது 2015 இல் 'புறம்போக்கு என்ற பொதுவுடைமை' வேறு ஒரு களத்தோடு நம்மை வந்தடைந்திருக்கிறது.

ஒரு நக்சல்பாரியின் கதையாக நீளும் படத்தில் அதன் கதைக்கருவுக்கான தேர்வுக்கே முதலில் ஜனநாதனை நாம் பாராட்டலாம். தீவிரவாதம் என்ற ஒற்றைச் சொல்லைக் கொண்டு மக்களுக்காகப் போராடும் போராளிகளைப் பொதுக்கருத்தில் தவறானவர்களாகச் சித்திரிக்கும் தமிழ் சினிமாவின் போக்குக்கு எதிராக மிக அருமையாக ஒரு கதையை அவரால் நகர்த்த முடிந்திருக்கிறது. அது மட்டுமல்ல, ஆயுதம் தூக்கியவரெல்லாம் மக்களுக்கெதிரானவர்கள் என்ற பெரும் பொய்க்கருத்தியலை இந்தப் படத்தின் மூலம் உடைத்திருக்கிறார்.

அரசும் நிறுவனமும் எப்போதும் மக்களுக்கு எதிரானவை என்னும் வலிமையான கருத்து பாலன் பாத்திரம் மூலம் மக்களுக்கு உணர்த்தப்படுகிறது.

ஜனநாதன்: சித்தாந்தத்தின் மீது விழும் வெளிச்சம்

மக்கள்தானே தேர்ந்தெடுத்திருக்கிறார்கள் என்ற பொதுக்கேள்விக்கு, அதற்கு வாய்ப்பிருக்கிறது எனக் கூறும் பதில் மிகக் கூர்மையானது.

மெக்காலே என்னும் சிறை அதிகாரியாக வரும் ஷாமின் நடிப்பு மிகவும் கச்சிதமாகப் பொருந்துகிறது. சிறைச்சாலையின் நடைமுறைகள், சிறையின் அமைப்பு, சிறைக்கைதிகளின் உரிமைகள் ஆகியவற்றை மிகவும் தெளிவான காட்சி அமைப்பாக விளக்கியிருப்பது படத்தின் கருவுக்கு வலு சேர்ப்பது. சிறைக்குள் இருக்கும் அதிகாரிக்குச் சிறைவாசிகளின் உரிமைகள் பற்றித் தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்னும் அடிப்படையும் சிறைக்குள் இருக்கும் சிறைவாசிக்கும் கூட அது பற்றித் தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்னும் நியாயமும் மிகவும் நுட்பமாக விளக்கப்படுகிறது. சிறையில் இருக்கும் கைதிகளை அடிக்கக்கூடாது என்பதும் பாலனுக்குத் தேவையானவற்றைச் செய்யச் சொல்வது,சிறைக்கைதிகளுக்கான கொண்டாட்டத்திற்கு அனுமதி என சிறையில் நடக்கும் நிகழ்வுகள் எல்லாம் செதுக்கப்பட்டவையாகக் கச்சிதமாக அமைந்திருக்கின்றன.

படத்தின் அரசியல் பொதுவுடைமை. உலகின் எல்லாத் துன்பங்களுக்கும் தனியுடைமைதான் காரணம் என்னும் தத்துவத்தின் அடிப்படையில் நாட்டினை ஆயுதங்களின் குப்பை மேடாக, எலக்ட்ரானிக் குப்பை மேடாக மாற்றும் உலகமயமாதல் சூழலினைக் கேள்விக்குட்படுத்துவதும் அதற்கான நியாயத்தை விளக்க இந்திய ராணுவத்தைத் தாக்குவதும் வரலாற்றின் அடிப்படையில் அமைந்திருக்கிற செய்திகள். இமயமலைச் சாரலில் பெண் தோழருடன் பயணித்து அவருக்கு மனித வெடிகுண்டாகப் பயிற்சி தந்து அதற்குப் பிறகு திட்டத்தை மாற்றுவதும் அதையும் ஒரு பயிற்சியாக்குவதும் நக்சல்பாரி இயக்க வகைமைகளை அற்புதமாகப் படமாக்கியிருக்கிறார்.

வர்க்க பேதத்தைக் கணக்கெடுக்காமல் எந்தத் தேசிய இனப் போராட்டமும் வெல்லாது என்ற வசனம் மிக முக்கியமானது. அதனால்தான் படத்தின் முக்கிய நக்சல்பாரி பாத்திரங்களான குயிலியும் பாலனும் தாங்கள் எந்தப் பகுதியைச் சார்ந்தவர்கள் என்று அறிய முடியாமல் திரைக்கதையை வைத்திருக்கிறார் ஜனநாதன். ஒரு மக்கள் போராளி எந்தத் தேசிய இன விடுதலைக்கும் போராடத் தயாராக இருக்க வேண்டும் என்பதை உணர்த்துகின்ற பாத்திரமாக பாலன் பாத்திரம் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆரியாவின் உடல்வாகும் அவரின் நடையும் அந்தப் பாத்திரத்திற்கு வலு சேர்க்கின்றன. தன்னைத் தூக்கிலிட அழைத்துச் செல்லும் காட்சியில் தான் எழுதிக்கொண்டிருக்கும் ‘புரட்சியின் அறிவியல்’ என்னும் நூலை எழுதி முடித்த பின் வருவது வரலாற்றில் பகத்சிங்கை நினைவூட்டுகிறது. தூக்கிலிடும்போது எமலிங்கத்தைப் பார்த்துக் கடைசியாகக் கண்களால் பேசுவதும் தூக்கிலிட்டபோது அதே கண்களை விறைத்துக் கொண்டிருப்பதும் பார்வையாளரைப் பக்குவப்படுத்துகிறது. எப்படியும் கதாநாயகன் தப்பித்துவிடுவான் என்னும் நம்பிக்கையோடு இருக்கும் பார்வையாளர்களுக்கு எதார்த்தம் வேறானது. அதிகாரமும் அரசும் வேறு வேறு மாதிரியானவை என்பதை விளங்க வைக்கிறது

தவறே செய்யாமல் ஆயுள் முழுதும் சிறையிலிருப்பவரைக் குறித்து விசாரணை அதிகாரிகள் ஓய்வுக்குப் பின் தரும் அறிக்கைகள், அவர்கள் எழுதும் நூல்கள் ஆகியவற்றைக்கொண்டு ஒரு பாலியல் வன்கொடுமை வழக்கிலிருந்து விடுதலையாகும் கைதியின் மனநிலை அப்பட்டமாகக் காட்சியாகியிருக்கிறது. ராஜீவ் கொலை வழக்கின் விசாரணை அதிகாரிகளின் பிற்கால வாக்குமூலங்கள் அத்தகையதாகத்தான் இருக்கின்றன.

தேசியப் போராட்டம், ஜெனீவா ஒப்பந்தம், உழைக்கும் மக்கள் விடுதலை, செங்கொடி, மரண தண்டனைக்கு எதிரான கருத்தியல் என படம் முழுதும் வசனங்கள் வழக்கமான திரைப்படங்களிலிருந்து விலகி இருப்பது தமிழ்த் திரைக்கு மிகத் தேவையானதாகவே இருக்கிறது. எழுதப்படும் கதைகளிலேயே கூட நிகழ்கால அரசியல் இயக்கங்களை அதில் இருக்கும் மாந்தர்களை வைத்துத் தமிழில் கதைகள் எழுதப்படவில்லை. அவை குறித்த உரையாடலும் இன்றைக்குத் தமிழில் இல்லை. ஆனால் வடகிழக்குப் பகுதிகளில் மக்களுக்காகப் போராடும் பொதுவுடைமை இயக்கங்களின் செயல்பாடுகள் ஆகியவை நேர்மறையில் பார்வையாளருக்கான புரிதலுக்காக இப்படத்தில் தரப்பட்டிருக்கிறது.

எமலிங்கமாக வரும் விஜய் சேதுபதியின் பாத்திரம் மிகவும் நுட்பமானது. அவரும் அதை உள்வாங்கி நடித்திருக்கிறார். தூக்குப்போடும் மனிதனாக இருக்க முடியாது என்பதற்காக குடியரசுத் தலைவர் தேர்தலில் போட்டியிட்டு ஜெயித்து எல்லாக் கருணை மனுக்களையும் ஏற்றுக்கொண்டு தூக்கு தண்டனையே இல்லாமல் ஆக்குவேன் எனச் சொல்லி மனு செய்தேன் என்னும் காட்சியிலும் அம்மனிடம் சென்று போதையில் பேசும் காட்சியிலும், குடிப்பதற்காக ஷாமுடன் செல்லும் காட்சியிலும் அவர் அசத்தியிருக்கிறார்,

பாலுச்சாமியின் மீது ஏற்படும் பற்றிற்குப் பிறகு அவர் உடல்மொழியில் ஏற்படும் மாற்றம் விஜய் சேதுபதியின் நடிப்பாற்றலுக்கான சான்று. போராளி குயிலியாக வரும்

பாத்திரத்திற்குத் தேவையானதை கார்த்திகா செய்திருக்கிறார்.

ஜனநாதனின் திரையாக்கம் என்பது அவர் சார்ந்த கொள்கையை அதன் மீதான நம்பிக்கையை எப்போதும் வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கிறது, ஒரு கலைஞன் தான் நம்பும் தத்துவத்திற்கு நேர்மையாக இருப்பதும் அதைத் தேவையான இடங்களில் வெளிப்படுத்துவதும் அதனை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல எத்தனிப்பதும் என தன் ஆக்கங்களில் வாழ வேண்டும். சரியான கால இடைவெளிகளை எடுத்துக்கொண்டு அப்போது நடக்கும் நடப்பு அரசியலை, இலக்கியத்தை, சமூகத்தை முழுவதுமாக ஆராய்ந்து அவற்றின் அடிப்படையில் ஒரு திரைக்கதையை அமைப்பது ஜனநாதனின் திரைப்படம் ஆக்கும் தன்மையாக இருக்கிறது என்பதை அவருடைய முதல் படத்திலிருந்து நம்மால் உணர முடிகிறது. 'இயற்கை' படத்தில் அனாதையாக வரும் ஷாம் அடித்தள மக்களின் வாழ்வைப் பிரதிபலிக்கும் பாத்திரம். அதன் மூலம் அம் மக்களின் வர்க்கம் சார்ந்த பிரச்சனைகளை, கப்பலில் கூலிகளாக இருக்கும் உழைப்பாளிகளின் பிரச்சனைகளைப் பேசுகிறார். கடற்கரை மக்களின் சிறு வணிகம், அவர்களை வைத்துப் பிழைக்கும் உயர் வர்க்கம் என வர்க்க பேதங்களினூடே அவர் திரைக்கதை நகரும். அதை ஒரு முக்கோணக் காதலுக்குள்ளும் அவர் இருத்தியிருப்பார்

அதேபோல் 'ஈ' பாத்திரம். விளிம்பு நிலைச் சமூகத்திலிருந்து வந்தவன். அவன் வாழ்க்கைக்குத் தேவையான பணத்தை எப்படியாகிலும் தேடுபவனாக இருப்பவன். அவனை அன்றைக்கு இருந்த உயிரி போருக்கான வைரஸைத் தயாரிக்கும் மருத்துவரை எதிர்க்கும் ஒரு வர்க்கப் போராட்டத்தை அவரால் உருவாக்க முடிந்தது. நெல்லை மணி பாத்திரத்தின் தோற்றம் மூலமாகவும் வசனங்களின் மூலமாகவும் அவரால் பொதுவுடைமைக் கருத்துக்களைக் கூற முடிந்தது. தனக்குக் கீழ் இருக்கும் நாட்டு மக்களின் உடல்களைப் பரிசோதனை எலிகளாகப் பயன்படுத்தும் ஆதிக்க வர்க்கத்தின் சுயநலம் பற்றி அப்படத்தில் பேசப்பட்டது.

'பேராண்மை' படத்தில் ஓர் பழங்குடியின இளைஞனின் திறன் வெளிப்படுவதும், அவனை, அவன் பயன்படுத்திய இடஒதுக்கீட்டை எதிர்க்கும் ஆதிக்க சாதி அதிகாரியின் சுயம் வெளிப்படுவதும் ஜனநாதனின் வர்க்க ரீதியான படமாக்கலின் இன்னொரு பரிமாணம். வர்க்க ஒழிப்பு மட்டுமல்ல, சாதி ஒழிப்பும் தேசியத்தைக் கட்டமைக்கும் கூறாகப் பார்க்கும் பார்வை அப்படத்தில் பார்வையாளருக்குக் கிடைத்தது. அது மட்டுமல்ல, சூழல் சார்ந்து அதிகாரிகளும் அரசும்தான் காடுகளை அழிக்கிறார்கள் அங்கிருந்து சமவெளிகளுக்கு விரட்டப்படும் பழங்குடியினரே காடுகளைக் காக்கிறவர்கள் என்னும் அரசியலையும் அப்படத்தில் ஜனநாதனால் கூற முடிந்தது.

புறம்போக்கில் எமலிங்கம் அடித்தள மக்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறார். தலைமுறைகளாய்க் கைதிகளைத் தூக்கில் போடும் வேலையைச் செய்யும் ஒரு குடும்பத்தின் துயரம் முழுக்க அப்பாத்திரம் தன் முகத்தில் தாங்கியிருக்கிறது. அன்பும் நியாயத்தை உணரும் தன்மையும் ஒடுக்கப்பட்ட உழைக்கும் மக்களுக்கு எப்போதும் உண்டு என்பதுதான் பாலனை எப்படியாவது தப்பிக்க விட வேண்டும் என நினைக்கும் அந்தப் பாத்திரம். அதில் நாடும் அதன் மக்களும் குறித்த அக்கறையும் மிஞ்சி நிற்கும். 'ஈ' படத்தின் நாயகன் உயிரி போருக்கான வேலையிலிருக்கும் மருத்துவரை எதிர்ப்பான். 'பேராண்மை' படத்தில் இந்திய விவசாயத்தை அழிக்க நினைக்கும் வெளிநாட்டுச் சதியினை முறியடிப்பவனாக இருப்பான். 'புறம்போக்கு' படத்தில் மக்களுக்கான போராளியை விடுவிப்பவனாக, அவனுக்காக அழுபவனாக, அவனுக்காக மனநிலை பாதிக்கப்பட்டவனாகவே மாறி விடுகிறான். இந்தப் பாத்திரங்கள் அனைத்தும் ஒரு உன்னதமான சமூகத்தை உருவாக்க நினைக்கும் கலைஞனின் செய்நேர்த்தியில் வந்தவை என்பது உற்று நோக்கத்தக்கது.

ஜனநாதனின் நாயகிகள் அனைவரும் அவரின் எல்லாப் படங்களிலும் மிகை அழகுள்ளவர்களாகக் காட்டப்படுவது படத்தின் தேவையை விட அதிகமாக இருப்பதாகவே தோன்றும். 'பேராண்மை'யில் வரும் அய்ந்து பெண்கள், அவர்களின் உடை அமைப்புகள், புறம்போக்கில் குயிலி பாத்திரத்தின் உடை அமைப்பு, மிகை அழகாகவும் கவர்ச்சியாகவும் வணிக சினிமாவின் போக்கிற்காகவும் அமைந்திருப்பதைப் போலவே இருக்கிறது. இவ்வளவு மாற்றங்களைக் கூறும் அவரால் அப்பாத்திரத்திற்கும் சரியான நியாயத்தைக் கூற முடியும். அது எதனால் என்பது ஒரு கேள்வியாக இருந்தாலும் படத்தின் போக்கை அவை பாதிக்கவில்லை என்பதும் உண்மை

அதேபோல் அரங்க அமைப்புகள் அவரின் படங்களில் ஒரு கதாபாத்திரமாகவே வாழும். 'இயற்கை'யில் அந்த இரும்பாலான பழுதடைந்த கலங்கரை விளக்கம், 'ஈ' படத்தில் நெல்லை மணி கடைசியாக இறக்கும் கட்டடம், 'பேராண்மை'யில் பழங்குடியினரின் குடியிருப்பு மற்றும் சாட்டிலைட் அமைப்பு, 'புறம்போக்கில்' சிறைச்சாலை. இந்த யுக்தி ஒவ்வொரு படத்திலும் மிகவும் சரியாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

தனக்கான வெளியில் தன் கொள்கையை எப்போதும் சொல்லும் திறனும் அதற்காக வணிக சினிமாவையும் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் பாங்கும் ஜனநாதனிடம் இருக்கும் தனித்தன்மையாகப் பார்க்கலாம். சமூக சிக்கல்களைச் சமூகத்திற்கு வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டும் ஒளிக்கற்றையாய் சினிமா ஜனநாதன் கைகளில் இருக்கிறது. ●

பாவெல் அந்திரேய்

பம்மிகளின் காலம்

'புறம்போக்கு என்கிற பொதுவுடைமை' திரைப்படத்தை ஆய்வாளர் அ.மார்க்ஸ் சிறந்த படம் என்கிறார். முகநூலில் பாராட்டுகிறார்கள். குழந்தைகளுக்கும் இயக்குநர் சொல்லும் செய்தி புரிந்து விட்டது என்கிறார்கள். முன்னாள்/ இந்நாள் இடதுசாரிகள் 'எவ்வளவு பிழை இருக்கிறதோ அதற்கேற்றாற்போல் குறைத்துக் கொண்டு பரிசைத் தாருங்கள்' என்கிறார்கள். மரண தண்டனைக்கு எதிரான படம் என்கிறார்கள்.

'காட்சிப் பிழை' மே மாத இதழில் 'மணிரத்னம் முப்படத்தொடர்' என்று ஒரு கட்டுரை வெளிவந்தது. அதே போல இயக்குநர் ஜனநாதனின் படங்களை 'இயற்கை' நீங்கலாகத் தொகுக்கலாம். 'ஈ', 'பேராண்மை', 'புறம்போக்கு என்கிற பொதுவுடைமை' மூன்றும் இடதுசாரி கருத்தியல் பேசுபவை. அதற்கான பாத்திரங்களைத் திரையில் உலவ விடுபவை. இந்த மூன்று படங்களுக்கும் வேறொரு ஒற்றுமையும் உண்டு. மூன்றிலும் இடதுசாரி என்பவர்கள் மிக மிகச் செயற்கையாக/ அதீதமாக/ தட்டையாக உருவாக்கப்பட்டிருப்பார்கள். இடதுசாரி கருத்தியல் குறித்தப் புள்ளியைக் கூட அறியாத தமிழ்ச் சமூகம் இதை எப்படி உள் வாங்குகிறது, இது போன்ற பாத்திரங்கள் அவர்களிடம் என்ன மாதிரி வினையாற்றுகின்றன என்பதும் மிகக் கேள்விக்குரிய ஒன்று.

அரசியல் படம் என்பது என்ன? கொடியா? கோஷமா? பிரகடனமா? சாப்ளின் 1940களில் 'சிட்டி லைட்ஸ்' இல் கருப்புவெள்ளையில் லாரியின் பின்னே கட்டப்பட்டிருந்த சிவப்புத்துணி கீழே விழ, அதை எடுத்துக்கொண்டு நடக்கும் சாப்ளின், அவருக்குப் பின்னால் வேறொரு ஊர்வலம் வர, செங்கொடியுடன் முன்னால் வரும் அவரே போராட்டத் தலைவர் என கைது செய்வார்கள். அது அரசியல் படம்.

தமிழ் இடதுசாரி அனுதாபிகளை எப்போதும் ஒரு வியாதி விடாது பீடித்திருக்கிறது. வெற்றுச்சொற்களை மாவோ, மார்க்ஸ், லெனின் என உதிர்த்தால் அது அரசியல் படம். அப்படியெனில் இன்றைய தினத்தில் தினமும் செங்கொடியை உயர்த்திப் பிடிப்பவர் ரயில்வே ஸ்டேஷன் மாஸ்டர் மாத்திரமே. எம்.ஜி.ஆர். தனது படங்களில் கருப்பு சிவப்பு உடையணிந்து வந்தார். மோதிரம் கூட அதே நிறத்தில். சமயங்களில் கதாநாயகி உடையும் பின்னால் மினுங்கும் சீரியல் செட்டுகளும் அதே நிறம். இவர்களின் அளவு கோலின்படி அவை எல்லாம் தீவிர அரசியல் படங்களே. சாக்கடைக் குழிகளின் மேல் படபடக்கும் சிவப்புக் கொடிகளைப் பார்த்துப் பரவசப்படுபவர்களைப் பார்த்து என்ன செய்ய?

அயல்மொழியிலும் இந்தியாவிலும் அரசியல் சினிமா பல நூறு உண்டு. தமிழிலும் குறைவாய் உண்டு. 'பராசக்தி'யை உதாரணமாகச் சொல்லலாம். அது வெளிவந்த ஆண்டு 1952 என்பதோடு சேர்த்துப் பார்த்தோமானால், அதன் வீச்சு புரியும். அது காட்சிக்குக் காட்சி தான் சார்ந்த அரசியலைப் பேசியது. அது மக்களுக்குப் புரியவும் செய்தது. ஈர்ப்பதாகவும் இருந்தது. (பாராசக்தி என்றுதான் முதலில் பெயர் வைத்தார்கள் என்றும் தணிக்கைத்துறை அதை மறுத்துவிட்டது என்றும்கூட ஒரு செய்தி உண்டு). 1952ல் ஒரு கோயிலில் பாலியல் வன்புணர்வு காட்சியை வைக்கும் அளவுக்குத் தெளிவு இருந்தது. அது கலை. அது அரசியல்.

'புறம்போக்கு என்கிற பொதுவுடைமை' என்னதான் அரசியல் பேசுகிறது? எப்படிப் பேசுகிறது?

ஒரு புரட்சிகரக் கட்சி(!), அக்கட்சியின் ஒரு முக்கிய போராளியைத் தூக்கிலிருந்து தப்பிக்க வைக்க, தூக்கிலிடுபவன் வழியாக முயல்கிறார்கள். அதில் அவர்கள் வென்றார்களா என்பதே கதை என்று தமிழ் வெகுஜன இதழ் குரலில் பேசலாம்.

தியாகுவின் 'கம்பிக்குள் வெளிச்சங்களிலிருந்து' கொஞ்சம், சசி வாரியரின் 'தூக்கிலிடுபவரின் குறிப்புகளிலிருந்து' கொஞ்சம் என ஒரு திரைக்கதை. இதில் பாலு என்று ஆர்யா அழைக்கப்படும் பொழுது நமக்கு ஐம்பதுகளில் தூக்கிலிடப்பட்ட மதுரையின் தோழர் பாலுவும், தியாகுவின் 'சுவருக்குள் சித்திரங்களில்' வரும் பாலு என்ற போராளியும் நம் நினைவுக்கு வருகிறார்கள். 'சுவருக்குள் சித்திரங்களில்' வரும் பாலு தூக்குக்காகக் காத்திருக்கும்போது சிறையில் அரசியல் உணர்வு பெற்று, போராட்டங்களில் முன்னின்று அதன் காரணமாகவே பழி வாங்கும் நோக்கில் துரிதமாகத் தூக்கிலிடப்பட்ட தோழர் பாலுவைப் பற்றி தியாகுவின் எழுத்துக்களே தமிழின் மரண தண்டனைக்கெதிரான ஆகச் சிறந்த இலக்கியம். இந்தத் திரைக்கதைக்காக அந்த நூல்களை எல்லாம் படித்தவர்கள் இன்னும் கொஞ்சம் கூடுதலாகக் கூட படித்திருக்கலாம். சிறையைப் பற்றி அவ்வளவு நுட்பமான செய்திகள் அதில் உண்டு. தூக்குதண்டனையை வெட்டவெளியில் நிறைவேற்றுவதாக காட்சி வருகிறது. ஆனால் நடைமுறையில் அப்படி கிடையாது. குறிப்பாக சென்னை சிறைச்சாலையில்.

இந்தச் சினிமாவில் காண்பிக்கப்படுவது போல தமிழ் நிலத்தில் போராளிக் குழுக்கள் இல்லை. இந்திய அளவில் கரும்புலிகள் போல மனித வெடிகுண்டுத் தாக்குதல் எதுவும் நடந்ததாக நாம் அறிந்தவரை செய்திகள் இல்லை. தீவிரவாதிகளுக்கும் போராளிகளுக்குமான அடிப்படை வேறுபாடு அறியாதவர்களின் குழப்பம் இது.

யார் இந்தப் போராளிக் குழுவினர்? தமிழ் சினிமா உதவி இயக்குநர் போல ஒரு நால்வர் (துப்பாக்கி வைத்த சென்ரி வேறு). அவர்களுக்கு ப்யூட்டி பார்லர் போய் புருவம் மழித்த, உயர்தர ஷூ அணிந்த, இறுக்கமான ஜீன்ஸ் அணிந்த ஒரு தலைவி வேறு. பனி மலையில் அர்னால்ட் படங்களுக்கு நிகராக அலைகிறார்கள் ஆர்யாவும் கார்த்திகாவும். ஜேம்ஸ்பாண்ட் படம் போல ஒவ்வொரு இடத்திலும் அவர்களுக்கான உபகரணம் ஒளித்து வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. தற்கொலைத் தாக்குதலுக்கு முன்னால் சல்சா நடனம் போன்று ஒரு நடனப் பாடல் வேறு. இந்த இடத்தில் ஆர்யாவுக்கும் கார்த்திகாவுக்கும் இடையில் உள்ளது காமம் அல்ல, தோழமையின் உச்சம் என்று சொல்லிக்கொண்டு ஒரு கூட்டம் அலைகிறது. ஆஃப்கானிஸ்தான் தோழர்கள் சென்னைச் சிறையின் வரைபடத்தை அனுப்புகிறார்கள். தமிழிலும் பேசுகிறார்கள் (இதற்குப் பெயர் 'ரோஜா' வியாதி). அந்த ஆஃப்கானிஸ்தான்காரர் தாலிபானா என்று யாரும் கேட்டு விடக்கூடாது என்பதற்காகப் பின்னணியில் ஒரு பெண்மணியை வேறு அலைய விடுகிறார்கள்.

ராணுவம் சம்பந்தப்பட்ட வழக்குகளை ராணுவ நீதிமன்றம்தான் விசாரிக்கும். பெங்களூர் தனிக்கோர்ட் எல்லாம் விசாரிக்காது. நடிகர் ஷாம், மன்னிக்கவும், மெக்காலே.. இந்தப் பெயரை குறியீடு குறியீடு என்று இடதுசாரிகள் குதூகலிக்கிறார்கள்.

சுற்றுச்சூழல்வாதிகள் அணு உலைக்கு எதிராக இப்படியான ஒரு வாதத்தை முன் வைப்பார்கள். அணு உலையைத் துவங்காமல் இருப்பதே நல்லது. அப்படி துவங்கிய பின் அதை மூடிவிட்டாலும் 25,000 ஆண்டுகளுக்கு அணுக்கழிவுகள் பூமியை அச்சுறுத்தும் ஆயுதமாக நீடிக்கும். இது போன்ற திரைப்படங்கள் எடுப்பதன் வழி மறுபடி ஒருவர் அந்தப் பிரச்சனை குறித்துக் குறைந்தபட்சம் ஒரு ஐந்து ஆண்டுகளுக்காவது யாரும் பேச முடியாமல் போய் விடுகிறது.

தமிழ் இடதுசாரி பார்வையாளர்கள் தங்கள் தாழ் உணர்ச்சியிலிருந்து உடனடியாக விடுபட வேண்டும். இதுதான் அரசியல் படம், மரண தண்டனைக்கு எதிரான படமெனில் நமக்கு ஒரு காலத்திலும் மீட்சி இல்லை. நாமே செல்வராகவனின் 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' இறுதிக்காட்சி போல ஒவ்வொருவராக மலையிலேறிக் கீழே குதித்துச் செத்துப் போகலாம். அயல்மொழியில் எவ்வளவோ நிகழ்கிறது. அந்த சிடிக்கள் எளிதாகக் கிடைக்கின்றன. அதைப் பார்த்து அதை அப்படியே எடுப்பதல்ல. அது போல உணர்வெழுச்சி மிக்க ஒரு திரைப்படத்தைச் செய்யலாம்.

மரண தண்டனைக்கு எதிரான படம் என்கிற எவ்விதப் பிரகடனமும் இல்லாமல் மலையாளத்தில் சில படங்கள் உண்டு. சிபி மலயிலின் 'சதயம்' , பி.ஸ்ரீகுமாரின் 'விஷ்ணு' போன்ற படங்களைப் பார்க்கும்போது மனதில் வலி நிரந்தரமாகத் தங்கிப் போகும்.

ஒரு மரண தண்டனை, எவர் மரண தண்டனை பெறப் போகிறாரோ அவருடன் பார்வையாளர் ஒன்றுபட வேண்டும். அவன் செய்வது நியாயமெனக் கருத வேண்டும். பாலு என்கிற ஆர்யா எங்கே நம்மோடு ஒன்றுபடுகிறார்?. அவருடைய தோற்றம், அவரின் மென்மயிர் கோட்டுகள் நம்மைக் காத தூரம் ஓட வைக்கின்றன. பார்வையாளர்களுக்கு இது மற்றுமொரு கதாநாயக சாகசப்படம். குயிலி அடுத்தப் படகேறிப் புறப்பட்டு விட்டார். புரட்சிக்கு எனக்கு இந்த நேரத்தில் எவருக்குக் கல்யாணம் நடக்கவில்லையோ, அங்கு போய் பிரச்சனைகளைச் சரி செய்து அந்தக் கல்யாணத்தை நடத்தி வைக்கும் 'மணல்கயிறு' விசு நினைவுக்கு வந்து தொலைக்கிறார். நான் என்ன செய்ய?]

இது ஸ்டுடியோவில் செட் இடப்பட்டு எடுக்கப்பட்ட கோடம்பாக்கப் புரட்சி சினிமா. செட் சிறை மாத்திரம் அல்ல என்பதுதான் இங்கு பெருந்துயரம்.

இந்தப் பின் நவீன யுகத்தில், ஒரு கதைக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட முடிவுகள் இருக்க முடியும் என்கிறார்கள். நான் இந்தக் கட்டுரைக்கும் நான்கு விதமான முடிவுகளைச் சொல்கிறேன்.

A. படத்தில் ஆர்யாவின் டம்மி மிகப் பிரமாதமாய் நடித்திருந்தது.

B. படம் முடிந்து வெளியேறுகையில் 'கார்த்திகாவுக்கு என்ன ஒரு தொடை' என்கிறார் பார்வையாளர் ஒருவர்.

C. இக்கட்டுரையின் முதல் பத்தியில் இருப்பவர்களை கடவுள் காப்பாற்றட்டும்.

D. ''நம்ம ஊருக்கு என்னதான் ஆச்சு'' சிகரெட் எச்சரிக்கை விழிப்புணர்வு விளம்பரம் படத்தின் முடிவிலும் வருவது பொருத்தமாக இருக்கும்.

கம்ப்யூட்டர்ஜி. லாக்ஹை.

புறம்போக்கு

A.

B.

C.

D.

நீங்களும் கோடீஸ்வரர் ஆகலாம் நிகழ்ச்சியின் வழி நாமெல்லோரும் கோடீஸ்வரர் ஆக முடியுமெனில் இதுவும் மரண தண்டனைக்கு எதிரான அரசியல் படமே.

சுபகுணராஜன்

கவின் மலர்

"ஆடை வடிவமைப்புக்கு படைப்பாற்றல் அவசியம்"

சினிமா பின்னணியிலிருந்து வந்தது உங்கள் தொழிலுக்கு உதவியாக இருந்ததா?

அம்மாவோட அப்பா சி.கே.கண்ணன் தமிழ் சினிமாவில் உடையலங்காரம் செய்து வந்தார். பூர்வீகம் கோவை. அங்கே காபிக்கொட்டை அரைக்கும் ஒரு மில் வைத்திருந்தார்கள். பள்ளிக்குப் போகவில்லை என்று வீட்டில் அடித்தார்கள் என்பதற்காகக் கோபித்துக்கொண்டு சென்னைக்கு வந்து விட்டார். ஒரு தையல் கடையில் காஜா எடுக்கும் பையனாக வேலைக்குச் சேர்ந்தார். அப்படியே சினிமாவுக்குத் துணிகள் தைத்துக் கொடுக்கும் ஒருவரிடம் வந்து சேர்ந்தார். ஒருவேளை சினிமாவில் சேரும் ஆசையில் தான் வீட்டை விட்டு வந்தாரா என்றும் தெரியவில்லை. அப்போதெல்லாம் ஒரு படத்துக்கான வேலை என்பதெல்லாம் இரண்டு வருஷம் மூன்று வருஷங்கள் பிடிக்கும். கச்சம் அல்லது காஸ்டியூம் படம் என்றால் ராஜா ராணி படம் என்று அர்த்தம். படமெடுப்பதற்கு முன்பே இவ்வளவு கதாபாத்திரங்கள் இருக்கின்றன என்று கணக்கெடுத்துத் தைத்து விடுவார்கள். தாத்தா வெகு சீக்கிரமே கச்சம் கற்றுக்கொண்டார் என்பார்கள். இந்தத் தொழிலில் கத்திரி பிடிக்க 5 முதல் 10 ஆண்டுகள் ஆகும். ஆனால் அவர் 2 ஆண்டுகளிலேயே கற்றுக்கொண்டு விட்டார். முதன்முதலில் இத்தொழிலில் உள்ளவர்களுக்கான சங்கத்தைத் தொடங்கியவரும் அவர்தான் .

பாய்ஸ் கம்பெனியில் எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி இருந்த காலத்தில், தாத்தா அங்கு துணிகளைச் சலவை செய்து இஸ்திரி போடுபவராக வேலைக்குச் சேர்ந்திருக்கிறார். நான் பள்ளியில் படிக்கிற காலத்தில், இரவில் மின்சாரம் இல்லாத பொழுதுகளில் இந்தக் கதைகளை எல்லாம் வாசலில் உட்கார்ந்துகொண்டு சொல்வார். வீடு தேனாம்பேட்டையில் இருந்தது. எல்லா சினிமா அலுவலகங்களும் அப்போது அந்தப் பகுதியில்தான் இருந்தன.

அப்போதெல்லாம் கையில் காசு இல்லாத காலத்தில் சிவாஜியோடு படம் பார்க்க சைக்கிளில் திரையரங்கத்திற்கு அவரை அழைத்துச் சென்று கொஞ்ச தூரத்தில் நின்றுவிட்டு, கூடிய விரைவில் கதாநாயகனாகப் போகிறவரை சைக்கிளில் அழைத்துப் போகக் கூடாது என்பதற்காக சிவாஜியை ரிக்ஷாவில் அனுப்பி வைப்பாராம். இப்படி பல கதைகள் சொல்வார். அவருக்கும் என்.எஸ்.கே.வுக்கும் நெருக்கமான உறவு இருந்தது. அவரும் மதுரத்தம்மாவும் வீட்டிற்கு வந்து போகுமளவு நெருக்கம். அம்மாவின் சடங்குக்கு மதுரத்தம்மா வின் அலங்காரம்தான். உடையலங்காரம் ஒரு பக்கம் செய்து கொண்டிருந்தாலும் டி.ஆர். ராஜகுமாரியின் தயாரிப்பு நிறுவனத்தில் கிட்டத்தட்ட எக்ஸிகியூடிவ் ப்ரொடியூசர் போல தாத்தா ஆகிவிட்டார். அதே சமயத்தில் அவர் ஹீரோயின் ஸ்பெஷலிஸ்டாகவும் மாறிவிட்டார். என் சிறு வயதில் தூர்தர்ஷனில் ஞாயிறன்று படம் பார்க்கும்போது டைட்டிலில் தாத்தாவின் பெயரைப் பார்க்கக் காத்திருப்போம். தாத்தாவின் சகோதரர்களும் கூட உடையலங்காரம் செய்தவர்கள்தான். ஆனால் சமீப காலம் வரையிலும் எனக்கு இவ்விஷயம் தெரியாது. ஒருமுறை தொலைக்காட்சியில் படம் பார்க்கும்போது 'யார் இது தாத்தாவின் இனிஷியலை வைத்திருப்பது' என்று கேட்டேன். அப்போதுதான் தெரியும். சி.கே.ராஜ மாணிக்கம், சி.கே.ஹரி, சி.கே. சண்முகம் ஆகியோர் தாத்தாவின் சகோதரர்கள். சி.கே.ராஜமாணிக்கம் தாத்தாவைவிட அதிகமாக 'திருவிளையாடல்' மாதிரியான காஸ்டியூம் படங்களில் பணியாற்றியவர். ஆனால் அவர்களை நான் பார்த்ததில்லை. தாத்தாவின் உறவினர்கள் பலர் இப்போதும் டெய்லர்களாகவும்

மாஸ்டர்களாகவும் உள்ளனர். வீட்டில் மளிகைக்கடை வைத்திருந்தால் எல்லோரும் பொட்டலம் போடுவது போலத்தான் எனக்கும் இந்த ஆர்வம் வந்தது.

எனக்கு ஹோம் வொர்க், படிப்பு வேண்டாம் என்று தோன்றியதால் தாத்தா பாரீஸ் கார்னருக்குப் போகும்போது கூடவே போய்விடுவேன். மூர் மார்க்கெட்டில் அப்போது ஒரு கடை இருக்கும். பாபு என்று ஒருவர் துபாயிலிருந்து வரவழைக்கப்பட்ட துணிகளை விற்பார். இப்போதும் தாத்தா நினைவு வந்தால் அவரைப் போய்ப் பார்த்து வருவேன். அவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் 'முதலாளி' என்று அழைத்துக் கொள்வார்கள். அந்தக் கடைதான் என் பணிக்கு அஸ்திவாரம். அந்தத் துணிகளின் வண்ணங்கள், சம்கி வேலைப்பாடுகள் என்று எல்லாமே கண்ணைக் கவரும். அதனாலேயே அங்கேயே சுற்றிக் கொண்டிருப்பேன். இது என் அன்றாட நடவடிக்கைகளில் ஒன்றாக மாறி விட்டது. என்னிடம் பட்டியல் கொடுத்துவிட்டுத் தாத்தா வேறு கடைகளுக்குச் சென்றுவிடுவார். அப்போதெல்லாம் நான்கைந்து படங்களுக்கு ஒரே நேரத்தில் பணியாற்றுவார். அப்போது ஒரு படத்தில் பயன்படுத்தும் நிறம் வேறு படத்தில் இல்லாமல் பார்த்துக் கொள்வார். ஒரு படத்துக்கு ஒரு கலர் ஸ்கீம் என்று வைத்துக் கொள்வார்.

கருப்புவெள்ளை படங்களில் பணியாற்றும்போது எந்த வண்ணத்தில் துணி பயன்படுத்தினால் திரையில் எவ்வளவு அடர்த்தி கிடைக்கும் என்கிற கணக்கு தெரிந்து பயன்படுத்தி வந்தார்கள். பின்னாளில் வண்ணப்படத்திற்குத் தமிழ் சினிமா மாறிய காலத்தில் பழைய பாணியிலேயே வண்ணங்களைத் தேர்வு செய்த உடையலங்கார நிபுணர்களால், பளீர் பளீரென கண்களில் அடிக்கும் நிறங்களைக் காண முடிந்தது. அப்போது மானிட்டர் கிடையாது. சில படங்கள் வெளியான பின்பே இந்தத் தவறை உணர்ந்து, அதன் பின் இயல்பான வண்ணங்களைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினார்கள்.

தாத்தா காலத்துக்கும் உங்கள் காலத்தும் என்ன வேறுபாடு?

செட்டில் என்ன நிறம் இருக்கிறதோ அந்த நிறத்தைப் பயன்படுத்தக்கூடாது. அப்படித்தான் முன்னாளில் பணியாற்றி யிருக்கிறார்கள். ஆனால் இப்போதுள்ள டிசைனர்கள் பலருக்கு இந்த நுட்பம் இல்லை. 'இவர்தானே கதாநாயகன்? போன படத்தில் இந்த டிரஸ்ஸில் வந்தார். இந்தப் படத்தில் இப்படிக் கொடுக்கலாம்' என்கிற ரீதியில் முடிவு செய்கிறார்கள். சேரி பின்னணியிலிருந்து வரும் ஒரு கதாபாத்திரம் எப்படி உடை உடுத்தும்? நடுத்தர வர்க்கம் எப்படி உடுத்தும்? மேட்டுக்குடி பாத்திரம் எப்படி உடுத்தும் என்பதற்குத் தகுந்தாற்போல பிராண்டட் ஷர்ட்டுகளைப் பயன்படுத்தலாமா கூடாதா என்பதையெல்லாம் முடிவு செய்ய வேண்டும். எனக்கு இவற்றை எல்லாம் தாத்தா தான் கற்றுக் கொடுத்தார். செட்டில்

ரோஸ் கலர் பயன்படுத்தி இருந்தால், நாம் அதைத் தொடவே முடியாது. அப்படியான கட்டுப்பாடுகளில் எல்லாம் அவர்கள் வேலை பார்த்திருக்கிறார்கள். அந்தக் காலத்தில் செட் வரையும்போதே துணியும் வந்துவிடும். ஆர்ட் டைரக்டரும் காஸ்டியூம் டிசைனரும் இணைந்துதான் முன்பு வேலை பார்த்திருக்கிறார்கள். இப்போதெல்லாம் அவர்கள் இருவரும் சந்தித்துக்கொள்ளவேண்டிய அவசியமே இல்லை. ஒரு போட்டோவைக் காண்பித்து இந்தக் கலர் வேண்டும் என்பார்கள். நாங்கள் கஷ்டப்பட்டு அலைந்து திரிந்து அதை வாங்கி வந்து தைப்போம். சில சமயம் அந்தக் காட்சியே படத்தில் இருக்காது.

தாத்தா காலத்தில் ரெடிமேட் உடைகள் கிடையாது. எல்லாவற்றையுமே தைக்க வேண்டும். ஸ்பாட்டிலேயே இரண்டு மிஷின்களை வைத்துக்கொண்டு அங்கேயே தயாராக இருப்பார்கள். இப்போது ஸ்பாட்டில் தைக்கும் வேலையே கிடையாது. ஸ்பாட்டில் இருப்போம். அவ்வப்போது சொல்லும் மாற்றங்களை மட்டும் உடனுக்குடன் செய்து கொடுப்போம். மற்றபடி படப்பிடிப்புக்கு முதல்நாளே உடைகள் தயாராகிவிடும். தாத்தா காலத்தில் நடிகைகளுக்கான உடைகள் சரியாக இல்லை என்றால், அவர்களை நிற்க வைத்து அப்படியே ஊசி நூல் கொண்டு உடம்பிலேயே துணியை வைத்துத் தைப்பதுண்டு. இப்போது உடையையே மாற்றிவிடுவோம். தாத்தாவின் காலத்தில் ராஜாராணி படங்கள் ஒரே நேரத்தில் வருகின்றன என்றால் ஒரு ராஜா போட்ட உடையை இன்னொரு ராஜா போடக்கூடாது. முழுதுமாக மாற்ற வேண்டும்.

அத்துடன் பக்திப் படங்களுக்கான உடையலங்காரம் ராஜா ராணி படம் போல் அமைந்து விடக்கூடாது. இந்து சமய மரபில் மாங்கனி, அன்னப்பட்சி, பச்சைக்கிளி போன்ற அலங்காரங்களுக்கு அதிக இடமுண்டு. ராமர் கலர், மாங்கனி கலர் போன்றவற்றை அதிகம் பயன்படுத்தி இருப்பார்கள். முத்து, சம்கி வேலைப்பாடுகளும் அதிகமாக இருக்கும். அம்மன் என்றால் பச்சை அல்லது சிவப்புதான். நீலக்கலர் உடை அம்மனுக்குக் கிடையாது என்று இவர்களாகவே ஒன்றை வரையறுத்துக் கொண்டனர். நகைகள் டிசைன் உட்பட எல்லாமே வரையறுக்கப்பட்டன. ஆனால் இஸ்லாமிய, கிறிஸ்துவப் படங்களில் அவற்றைப் பயன்படுத்தக்கூடாது. இப்படி சில விஷயங்களை நுணுக்கமாக தாத்தா காலத்தில் செய்திருக்கிறார்கள்.

தாத்தாவுக்குப் பல முகங்கள் உண்டு. 'சின்ன வீடு' திரைப்படத்தைத் தாத்தா தயாரித்தார். ஏற்கனவே தாத்தா தயாரித்த படத்தின் ஒரு பாடல் காட்சியில் கூட சிவாஜியோடு வந்தார். 'ஒரு மரத்துப் பறவைகள்', 'கண்ணீர்ப் பூக்கள்' என்றும் சில படங்கள் தயாரித்தார். டி.ஆர். ராமண்ணா படத்தில் எக்ஸிகியூட்டிவ் ப்ரொடியூசராக இருந்திருக்கிறார். ஆனால் அவருக்குப் பணம் சம்பாதிக்கும் நோக்கம் எல்லாம் இல்லை. 'நாமும்தான் படம் எடுத்துப் பார்ப்போமே' என்பதற்காகவே எடுத்திருக்கிறார்.

நடிகர்களுடன் வேறு யாரையும் விட உடையலங்கார

நிபுணர்கள் அதிகமாக நெருங்கி விட முடியுமில்லையா?

ஆம். ஒப்பனைக் கலைஞர்களும், உடையலங்கார நிபுணர்களும் அப்படித்தான். தாத்தா, நடிகர் பாக்கியராஜ் உடன் இணையும் வரை பிறருக்கு உடை அலங்காரம் செய்து வந்தார். எல்லா நடிகர்களின் வீடுகளுக்கும் சென்று அவர்களுடன் உரிமையோடு சாப்பிடும் அளவுக்கு மிக நெருக்கமாக இருந்தவர். அவர் இறப்பதற்கு ஒரு மாதத்திற்கு முன்பு வரையிலும் அவர் தையல் மிஷினில் அமர்ந்திருந்தவர். எங்களை எல்லாம் ஒரு முறை கூட தொட்டு அளவெடுத்ததில்லை. ஆனால் எங்களுக்குத் துணி தைத்துக் கொடுத்தால் அத்தனை கச்சிதமாக இருக்கும். வைஜெயந்தி மாலாவுக்கு தாத்தா செய்த உடையலங்காரம் எனக்குப் பிடிக்கும். 'அவளுக்கு என்ன கலர் எடுத்தீங்க? எனக்கு அந்தக் கலர் எடுத்துறாதீங்க' என்பாராம் வைஜெயந்தி மாலா. சிவாஜி, எம்ஜிஆர் இருவருக்கும் இவர் உடையலங்காரம் செய்திருக்கிறார். சிவாஜி தாத்தாவின் தோளில் கை போட்டுக்கொண்டே கேட்பாராம் 'என்ன? அந்தப் படத்துக்கு மட்டும் முத்து வேலை எல்லாம் கொஞ்சம் அதிகமா பண்ணியிருக்கே. நல்லால்ல இதெல்லாம்' என்று சிரித்துக்கொண்டே சொல்வாராம். எம்.ஜி.ஆருக்கு டைட்ஸ் பிடிக்கும். ஸ்டைலாக புதிய பாணி உடைகள் வேண்டும் என்று எண்ணுவார். ஆனால் சிவாஜிக்கு டைட்ஸ் பிடிக்காது. முழுதும் மூடி இருக்க வேண்டும். இப்படி பல விஷயங்களை அவர் அவதானித்து வைத்திருந்தார்.

உங்களுடைய விசேஷத் தன்மையாக எதை நினைக்கிறீர்கள்?

ஒரு காட்சியை இயக்குநர் விவரித்தால் எனக்கு அது மனதிற்குள் படம் போல ஓடிவிடும். என்ன உடை எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதை உடனடியாகக் கற்பனை செய்துவிடுவேன். ஆனால், இது பலருக்கும் வருவதில்லை. ஸ்டெல்லா மாரீஸ் கல்லூரிக்குச் செல்லும் பெண்ணும் காயிதே மில்லத் கல்லூரிக்குச் செல்லும் பெண்ணும் வெவ்வேறு வகையான செருப்புகளைப் போடுவார்கள் என்று எனக்குத் தெரியும். இதற்குப் பின் ஒரு உளவியல் இருக்கிறது. மற்ற டிசைனர்கள் தருவது போல் மிகையான உடைகளைத் தர முடியாது. அதனால்

யதார்த்த வகை படங்களையே நான் விரும்புகிறேன். உதாரணமாக 'பூ' படத்துக்காக மக்களிடம் சென்று அவர்கள் பயன்படுத்திய சாயம் போன துணிகளை வாங்கிக்கொண்டு அதற்குப் பதிலாக அவர்களுக்குப் புதுத் துணியைக் கொடுத்தோம். அந்தப் பழைய துணிகளைத்தான் காட்சிக்குப் பயன்படுத்தினோம்.

ஆனால் ஏழையாக இருந்தாலும் சில படங்களில் பாடல் காட்சியில் மட்டும் ஏன் இத்தனை செழுமை?

அது தமிழ் சினிமாவில் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட ஒன்றாக ஆகிவிட்டது. கனவுக் காட்சி என்று சொல்லிவிடுவார்கள். யதார்த்தமாக உடைகள் இருந்த 'டிஷ்யூம்' படத்தில் பாடல்களில் மட்டும் வேறு மாதிரி இருக்கும். இப்போதெல்லாம் மாண்ட்டேஜ் ஷாட்டுகள் அதிகமாக இடம் பெறுவதால் பாடல் காட்சிகள் இயல்பாகவே இருக்கின்றன. ஆனால் எனக்கு குரூப் டான்ஸ் எல்லாம் மிகவும் பிடிக்கும். அதிலும் பாரதிராஜாவின் வெள்ளுடை தேவதைகள் போல. அதில்தான் எங்களுக்கும் அதிக வேலை இருக்கும்.

இந்தத் துறைக்கு வருவதற்கு முன் என்ன செய்து கொண்டிருந்தீர்கள்?

நுண்கலை படித்தேன். சுமாராக வரைவேன். வரைந்திருப்பது என்னவென்று உடனே எனக்குத் தெரிந்துவிடும். பேட்டர்ன் கிரியேஷன் - கார்மெண்ட்ஸ் கன்ஸ்ட்ரக்ஷன் படிப்பை நிஃப்டியில் படித்தேன். அப்போது கல்லூரி எழும்பூரில் உள்ள தில்லையாடி வள்ளியம்மை வளாகத்தில் ஒரு குடிசையில் இருந்தது. இப்போது பிரம்மாண்டமாக இருக்கிறது. தொழில்நுட்பமாகப் பேசுவதற்கு எனக்கு பயன்பட்டது இந்தப் படிப்பு. 'lustfully tasteful dress' என்பது போன்ற வார்த்தைகளை எல்லாம் பேசினால்தான் டிசைனர் என்று ஒப்புக்கொள்வார்கள். அதற்கு என் படிப்பு பயன்பட்டது.

எனக்கு குழந்தை பிறந்த பின்னால்தான் இந்தத் துறைக்கு வந்தேன். தாத்தா முழுதுமாக ஓய்வு பெற்றபின் தான் நான் இந்த வேலைக்கு வந்தேன். அதுவரை ஜெயா டிவியிலும், விஜய் டிவிலும் இன்ஹவுஸ் ப்ரொடியூஸராக இருந்தேன். விஜய் டிவியில் 'பெண்மை' என்ற சீரியலுக்கு வேலை செய்தேன். ஜெயாவில் 'மிஸ் ஜெ ஜெ ப்யூட்டி பேஜண்ட்' நிகழ்ச்சிக்கு இயக்குநராக இருந்தேன். அப்போது பக்கத்து வீட்டில் கிரிஷ் கைமல் இருந்தார். அவர் கேமிராமேன். அவர்தான் என்னை அழைத்து அவர் நகைகள், உணவு போன்றவற்றுக்கான டேபிள்டாப் ஷூட்கள் செய்தார். டேபிள்டாப் என்றால் ப்ரௌவுச்சர், விளம்பரங்கள் போன்றவற்றுக்கு நகைகளையும் உணவு வகைகளையும் அலங்காரமாகப் படமெடுப்பது. அவருக்கு அசிஸ்டெண்டாகப் பணியாற்றத் தொடங்கினேன். இதுதான் தொடக்கம். என் மகன் பள்ளி செல்லும் வரை அதைத்தான் தொடர்ந்தேன். அதன்பின் தான் எனக்கான தளம் எது என்பதை என் வழிகாட்டியாக இருந்த கிரிஷ் கைமல் கூறினார். பத்தாண்டுகளுக்குப் பின்தான் விளம்பரங்களுக்குக் காஸ்டியூம் செய்யத் தொடங்கினேன். தாத்தாவுக்கு நான் உதவிகள் செய்து வந்திருந்தாலும் இதை நான் தொழிலாக எடுப்பேன் என்று அவர் கொஞ்சமும் நினைத்திருக்கவில்லை. 1986 ல் 'சின்ன வீடு' படத்திற்காக நான் காஸ்டியூம் மேற்பார்வை பார்க்கத் தொடங்கிவிட்டேன். கைமல்தான் இதற்கு முழுக் காரணம். மலையாளத்தில் அவர் 8 படங்களுக்கு ஒளிப்பதிவாளராக இருந்திருக்கிறார். முதல் படத்தை மலையாளத்தில் இயக்கி விட்டார். நான் முதன்முதலாகத் தனியாகச் செய்த படம் 'டிஷ்யூம்'.

உங்களுக்கு ப்ராஜெக்ட் எப்படி விளக்கப்படுகிறது?

ஹீரோ அல்லது ஹீரோயின் அல்லது பிற பாத்திரங்களின் தன்மையை முதலில் இயக்குநரிடம் கேட்டுத் தெரிந்து கொள்வேன். முழுப் படத்திற்கும் பணியாற்றுவதே என் விருப்பம். சில சமயம் ஹீரோவுக்கென பிரத்யேகமான காஸ்டியூம் டிசைனர் ஒருவர் இருப்பார். இப்படியான படங்களில் பணியாற்றும் போது ஒரு முழு ஓவியத்தில் வேறு யாரோ இணைந்து வரைந்தது போல சில சமயங்களில் ஒட்டாது. நான் செலவழிக்கும் நேரத்திற்கென தனியாகக் கட்டணம் உண்டு. பெரும்பாலும் கதை கேட்காமல் படம் பண்ணவே மாட்டேன். கேமிராமேன், ஆர்ட் டைரக்டர் கூறுவதைக் கேட்டுக் கொள்வேன். பத்தாவது படித்த ஒரு அம்மா அல்லது மெத்தப் படித்த அம்மா எப்படி இருப்பார் என்று கற்பனை செய்து கொள்வேன். எந்தப் பாத்திரம்

எந்தக் கடையில் பொருள் வாங்குமோ அங்குதான் சென்று துணி வாங்குவேன். ஹீரோயின்கள் எல்லோருக்கும் படப்பிடிப்புக்கு முன்னாலேயே உடைகளை அணிவித்து அதைப் படமெடுத்து இயக்குநருக்கு வாட்ஸ் அப்பில் அனுப்பி ஒப்புதல் வாங்கிய பின் தான் பயன்படுத்துகிறோம். ஆனாலும் சில நேரங்களில் படப்பிடிப்பின்போது கடைசி நேரத்தில் வேண்டாம் என்று சொன்னாலும் மாற்றித் தைக்க வேண்டும். அதைச் செய்துதான் ஆக வேண்டும். அதுதான் எங்கள் தொழில்.

பெரும்பாலும் நான்கைந்து உடைகள் அதிகமாகவே தைத்து வைத்திருப்போம். சில சமயம் அணியும் உடைக்கு ஏதாவது ஆகிவிட்டால் உடை இல்லாததால் படப்பிடிப்பு நிற்கும்படியாகி விடும். மிகச் சுலபமாக 'உன்னால்தான்' என்று சொல்லி விடுவார்கள். ஆகவே கூடுதலாக உடைகள் வைத்திருப்பேன். புதிய நாயகிகளும், மும்பை ஹீரோயின்களும், மும்பை மாடல்களும் அலங்காரத்தைப் பொறுத்த வரையில், அது வேண்டும் இது வேண்டும் என்று கேட்பவர்களாக இருப்பார்கள்.

இயக்குநர்கள் உங்களுக்குப் பாத்திரங்களின் பொருளாதாரப் பின்னணி போன்றவற்றை எல்லாம் விளக்குகிறார்களா?

புதிய இயக்குநர்கள் அப்படித்தான் இருக்கிறார்கள். என் படங்களிலேயே எனக்கு மிகவும் பிடித்த படமாக இருப்பது 'மீகாமன்' தான். இயக்குநர் மகிழ் திருமேனி ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் என்ன செய்ய வேண்டும் என்பதை மிகச் சரியாக விளக்கினார். பெரும்பாலும் கதை சொல்லும்போது அடர்த்தியாக இருக்கும்; படமெடுக்கையில் அது நீர்த்துப் போய் விடுகிறது. 'மீகாமன்' அப்படியல்ல.

பழைய தமிழ்ப் படங்களையே ரீமேக் செய்யும்போது அந்தப் படத்திலுள்ள உடைகள் போலவே பயன்படுத்த வெண்டுமென கேட்பார்களா?

அவசியப்பட்டாலொழிய அது தேவையில்லை. அந்த உடையில் கதைக்குத் தேவையாக பிரத்யேகமாக ஏதேனும் இருந்தால்தான் அப்படி கேட்பார்கள்.

விளம்பரப் படங்களுக்கும் சினிமாவுக்கும் உடை விஷயத்தில் என்ன வித்தியாசம்?

விளம்பரப் படங்களில் மாநிறமான மக்களைப் பார்க்கவே முடியாது. பிரின்ஸ் ஜுவல்லரி விளம்பரத்தில் கறுப்பான நான்கு பேர்கள் ஒரு பெண்ணைப் பல்லக்கில் தூக்கி வருவார்கள். இப்படியான சில வேளைகளில்தான் கறுப்பு அல்லது மாநிறம் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் சினிமாவில் அப்படி அல்ல. எல்லா வகையான நிறங்களும் இருக்கும். விளம்பரங்கள் மிகச் சிறியவை. ஆனாலும் ஒரு படத்துக்கான பட்ஜெட்டை சில விளம்பரங்கள் விழுங்கி விடுகின்றன. இங்கு ஹீரோ விற்பனைப் பொருள்தான். நான் 2000 விளம்பரங்கள் இதுவரை செய்திருக்கிறேன். சினிமாவில் பப்ளிசிட்டி ஸ்டில்ஸ் எடுக்கும் முன்பாகவே 'இந்த கேரக்டருக்கு இவர் பொருந்துவாரா' என்று பார்க்க லுக் டெஸ்ட் எடுப்பார்கள். அப்போதே உடைகளை நாங்கள் முடிவு செய்து விடுவோம். அப்போதுதான் 'லுக் டெஸ்ட்டில்' தேற முடியும்.

உங்களுக்கு முன்னோடியான பெண் உடையலங்கார நிபுணர் என்று யாரைச் சொல்வீர்கள்?

நளினி ஸ்ரீராம். இவர் போட்டுக் கொடுத்த பாதையில்தான் இப்போது நாங்கள் நடை போடுகிறோம்.

பெண்ணாக உங்களுக்கு இத்துறையில் பிரச்சனைகள் ஏதும் உண்டா?

அரசியல்ரீதியாக நான் எதையும் சொல்லப் போவதில்லை. யதார்த்தத்தில் உள்ள பிரச்சனைகளை

மட்டும் சொல்கிறேன். எப்போதுமில்லாதபடி திடீரென்று சேலை கட்டிச் சென்றால்தான் வித்தியாசமாகப் பார்த்து 'என்னாச்சு' என்று கேட்பார்கள். ஆகவே எப்போதும் மாடர்னாகவே இருக்கிறேன். மானிட்டர் முன்பு செல்லவேண்டும் என்றால் அங்கு பல ஆண்களுக்கிடையேதான் நின்று பார்க்கவேண்டி இருக்கும். அவர்களுடன் நட்பாக இருந்துவிட்டால் ஒரு பிரச்சனையும் இல்லை. அந்த உறவு ஆரோக்கியமாக இருக்கும். இதுதான் வேலை பார்க்க மிகவும் எளிதாக இருக்கும். இல்லை என்றால் நம் வேலை பாதிக்கும். பேசா மடந்தையாக இருந்தால்தான் உன்னைச் சீண்ட வேண்டுமென தோன்றும். நட்பாகிவிட்டால் அது ஆரோக்கியமாகி விடும்.

தமிழ்நாட்டிலேயே தாவணி இல்லாமல் போய்விட்ட பின்னும், இயக்குநர்களுக்கு மட்டும் ஏன் அதன் மீது தனிப் பிரியம்?

தாவணியின் கருத்தியல் கன்னித்தன்மையுடன் நேரடியாகத் தொடர்புடையது என்று நினைக்கிறேன். இந்தக் கன்னித்தன்மை மீது இயக்குநர்களுக்கு ஒரு மயக்கம் இருக்கவே செய்கிறது.

சேலை கட்டிவிடும் ஸ்பெஷலிஸ்டாக எப்படி ஆனீர்கள்?

எங்கள் வீட்டில் நிறைய பெண்கள் இருப்பதால் ஓர் இடத்துக்குக் கிளம்ப வேண்டுமென்றால் தாமதமாகவே செல்வோம். அத்தனை பேரும் கிளம்ப வேண்டும். நான் விறுவிறுவென எல்லோருக்கும் சேலை கட்டிவிடத் தொடங்குவேன். அப்படித்தான் பழகிக்கொண்டேன். ஒவ்வொரு வயதினருக்கும் ஒவ்வொரு மாதிரி கட்ட வேண்டிய நுணுக்கம் அங்குதான் பழகிக்கொண்டேன். விளம்பரங்களில் எல்லாம் ரெடிமேடாகச் சேலைகளையும் அணிவிக்கிறோம். அப்படியே பின் எல்லாம் பண்ணி தயாராக இருக்கும். அப்படியே அணிந்து கொள்ள வேண்டியதுதான். நான் உருவாக்கிய 'ட்ரேபிஸ்ட்'கள் பலர் விளம்பரத் துறையில் இருக்கிறார்கள். அப்படி ஒரு புது துறையே உண்டாகிவிட்டது.

இத்தனை நுணுக்கமான பல விஷயங்களைப் பற்றிச் சொல்கிறீர்கள். ஆனால் பல படங்களில் நடிகர்கள், இயக்குநர்களின் மனைவியின் பெயர் 'உடைகள்' என்று டைட்டிலில் வருகிறதே? இவர்கள் இந்த நுட்பங்களை எல்லாம் கற்றுக்கொண்டுதான் வருகிறார்களா?

கணவனுக்கு என்ன நிறம் பிடிக்கும், என்ன மாதிரி உடைகள் பிடிக்கும் என்பதை மனைவி ஏற்கனவே தெரிந்து வைத்திருப்பார். ஒருவேளை அது காரணமாக இருக்கலாம்.

படங்களில் பயன்படுத்தப்படும் காஸ்டியூம்கள் பின் என்னதான் ஆகின்றன?

ஒரு பழம்பெரும் நடிகைக்கு காஸ்டியூம் டிசைன் பண்ணும்போதே அவர் வீட்டில் இல்லாத நிறத்தில் செய்யச் சொல்லிக் கேட்பார் என்று தாத்தா சொல்வார். அவரிடம் சென்றால் அது திரும்பி வராது. சில சமயங்களில் நாயகி பயன்படுத்தியதை, பின்னணியில் உள்ள யாருக்காவது வேறு படங்களில் பயன்படுத்துவார்கள். விளம்பரங்களில் உள்ள உடைகள் எல்லாம் துணிக்கடைகள் என்றால், பொம்மைகளுக்குப் போய்விடும். அல்லது அடுத்து எடுக்கும் விளம்பரங்களில் மீண்டும் பயன்படுத்துவதற்கு என்று எடுத்து வைத்துக் கொள்வார்கள்.

நாயகியைக் கவர்ச்சியாகக் காண்பிக்க வேண்டுமென்பதற்காக உங்களிடம் கவர்ச்சியான உடைகளை இயக்குநர் கேட்டால் உங்களுக்கு எப்படி இருக்கும்?

இதைச் செய்யமாட்டேன் என்று இந்தத் தொழிலில் சொல்ல முடியாது. எங்கள் வேலை இயக்குநர் கேட்பதைச் செய்து தருவது. கூடுமானவரை ஹீரோயினுக்கு வசதியாக அதைச் செய்து தருவது என்பதுதான் எங்கள் வேலை. இதெல்லாம் செட் வரை வராது. கதை சொல்லும் போதே இயக்குநர் இவற்றையெல்லாம் சொல்லி விடுவார்.

கதாநாயகிகளுக்கே தங்கள் உடலைக் காண்பிக்க வேண்டும் என்கிற உணர்வு இருக்கிறதா?

தென்னிந்தியக் கதாநாயகிகளுக்கு அப்படி இல்லை. நம் சமூகம் அப்படி இல்லை என்பதால் அவர்களும் அப்படி இல்லை. கதைக்குள் எங்கு தேவையோ அங்கு தங்கள் உடலை வெளிக் காண்பிப்பார்கள். அநாவசியமாக அப்படித் தங்களை வெளிப்படுத்துவதில் பெரும்பாலான நடிகைகளுக்கு உடன்பாடு இருக்காதுதான். ●

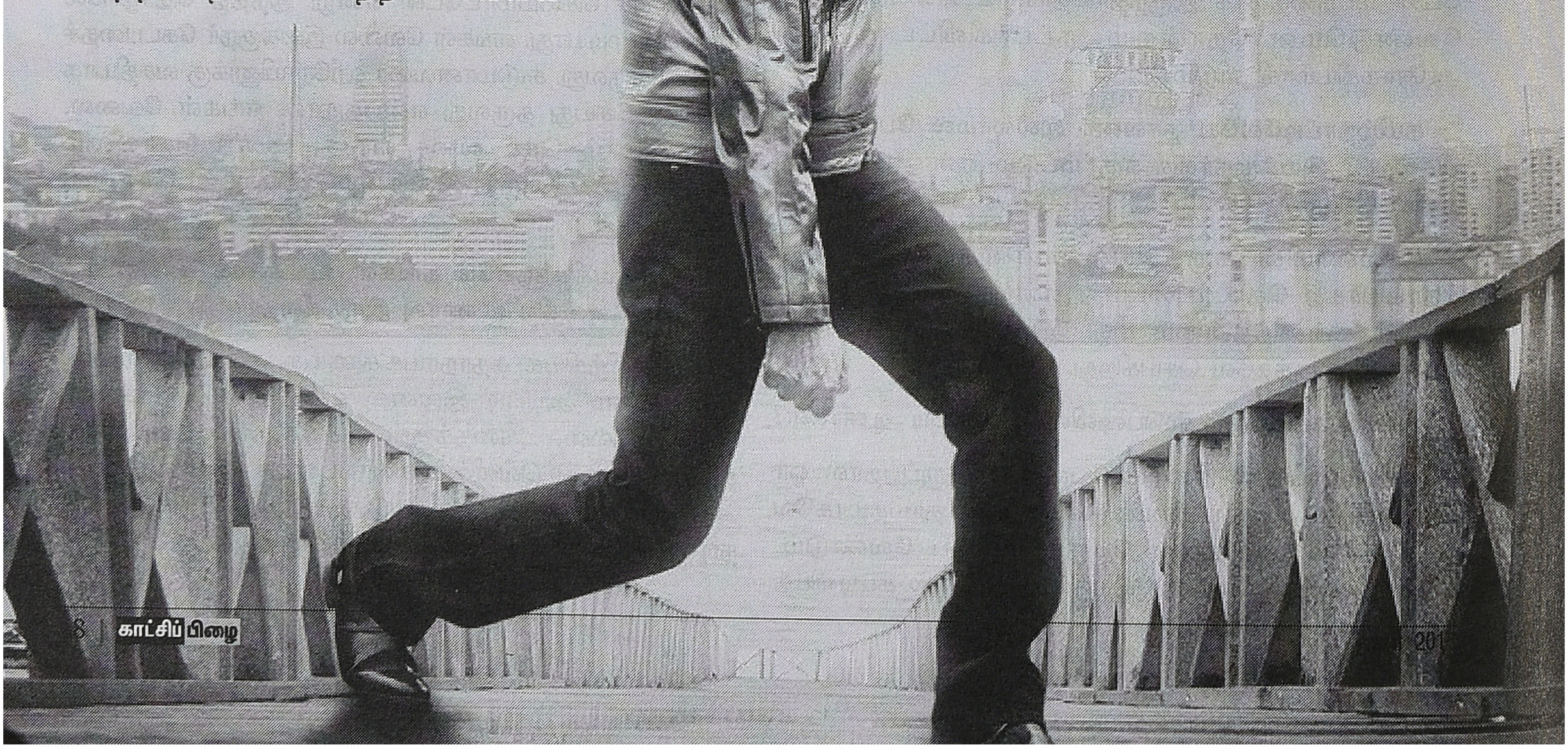
▸ ராஜன் குறை

உத்தம வில்லன்:

மரணத்தின் தன்மை சொல்லவே...

ஏதோவொரு ஸ்போர்ட்ஸ் சானலைப் பார்க்கிறேன். அதில் நிகழும் விளையாட்டு நான் அறிந்தது. விளையாடுபவர்களைத் தெரியாது. சிறிது நேரத்தில் விளையாடும் ஒரு தரப்புடன் என்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறேன். அதன் பின் சுவாரசியம் கூடுகிறது. நான் அடையாளப்படுத்திக்கொண்ட தரப்பு வெல்லுமா? தோற்குமாவென்றால் மகிழ்ச்சி. தோற்றால் மனமுடைந்து போவதில்லை. ஒரு சின்ன சோகம். மெல்லிய துயரம். ஆனால் வென்ற தரப்பையும் பாராட்ட முடிகிறது. விளையாட்டின் சிறப்பம்சங்களைக் குறித்து விவாதிக்க முடிகிறது. விளையாட்டுதான் சுவாரசியம் என்றால், எதற்காக நாம் ஒரு தரப்புடன் மட்டும் அடையாளப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்? அதையும் தாண்டி ஏன் விளையாட்டுகளில் வெற்றி, தோல்வி என்று இருக்க வேண்டும்? யாரும் பாயிண்டுகளையோ, ரன்களையோ, கோல்களையோ கணக்கில் வைத்துக்கொள்ளாமல் டென்னிஸோ, கிரிக்கெட்டோ, ஃபுட்பாலோ இரண்டு மணி நேரம் ஆடினால் சுவாரசியமாக இருக்காதா? அப்போதுதானே விளையாடுபவர்களுக்கு அப்பால் விளையாட்டு தன்னைத் தூய்மையாக வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும்? வெற்றி தோல்வி பற்றிய கவலை இல்லாவிட்டால் ஒவ்வொரு வீரரும் தங்களை எவ்வளவு சிறப்பாக வெளிப்படுத்திக் கொள்வார்கள்? விளையாட்டு அனந்தமாகவும், ஆனந்தமாகவும் இருக்குமே? ஊகும். மனிதர்கள் அப்படி உணர்வதில்லை.

தோல்வியின் அழகியல் தரும் சுவாரசியமே விளையாட்டுகளை வெற்றி தோல்வி சார்ந்து மனிதர்கள் விளையாடக் காரணம். எல்லா விளையாட்டுகளும், வீர விளையாட்டுகளிலிருந்து பிறந்தவை. வீர விளையாட்டுகளில் தோல்வி என்பது மரணம். உதாரணமாக சி.சு.செல்லப்பாவின் 'வாடிவாசல்' நாவலைப் படித்தவர்களுக்கு ஜல்லிக்கட்டின் தத்துவம் புரியும். காளை என்பது இயற்கையின், மரணத்தின் வடிவம் (எமன் வாகனம்). அதை எதிர்கொண்டு அடக்கிப் புகழ் பெறலாம்; தாக்குண்டு மரணித்துப் புகழ் பெறலாம். எதுவாகினும் மரணத்தைக் கண்டு அஞ்சாமல் எதிர்கொள்வதே வீர விளையாட்டு. எப்படியும் இறுதியில் மரணமே வெல்லும் என்பதால் தோல்வியே அடிப்படை



அழகியல். அதை ஒத்திப்போடும் கணமே வெற்றி. எனவே வெற்றி கொண்டாடப்படுகிறது. மரணத்தை வெல்ல முடியாது; ஒத்திப் போடவே முடியும் என்பதை ஏற்றுக்கொள்வதே விளையாட்டின் அழகியல். எப்போதோ ஒருமுறை கோப்பையைக் கைப்பற்றும் சாத்தியத்திற்காக எண்ணற்ற தோல்விகளை ஏற்பதுதான் தர்மம்

மாற்றம், காலம், மரணம்

பிரபஞ்சத்தை அலகிலா விளையாட்டு என்றார் கம்பர். பிரபஞ்சம் எண்ணற்ற தொடர் மாற்றங்களின் தொகுதி; தொடர்ந்து உருப்பெறும் அல்லது உளவாகும் (becoming) அபரிமிதம் (abundance). செயலியைச் செயலின் சாத்தியமாகக் குறியாக்கம் செய்து வைத்துக்கொள்வதைத் தன் நரம்புகளின் சேர்க்கையால் சாத்தியமாக்கிய மானுடம், தொடர் மாற்றத்தைக் காலமாக உருவகித்தது (காலம்தான் கடவுள்களாகவும் உருவகம் பெறும் என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ளவும்). இந்த நினைவாற்றல் குறிகளைத் தொகுக்கும் ஆற்றலைத் தந்ததால் வார்த்தைகள் பிறந்தன. அதனால் மானுடம் எல்லாவற்றிற்கும் வார்த்தைகளை உருவாக்கி விளையாட ஆரம்பித்தது. அந்த விளையாட்டுகளில் ஒன்றுதான் தத்துவம் என்பதால் நாம் அதனிடம் பயப்பட வேண்டிய தேவை இல்லை. காலம் என்பது தொடர் மாற்றங்களைக் குறிக்கும் சொல் என்பதே நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டியது. இதன்படி காலமாவதற்கு அதாவது மரணிப்பதற்கு உண்மையான பொருள் மாற்றத்திற்கு உள்ளாவதே (மௌனியின் 'மாற்றம்' என்ற சிறுகதை படித்திருக்கிறீர்களா?). இங்கே பிரச்சனை என்னவென்றால், பிரபஞ்சத்தின் எண்ணற்ற மாற்றங்களுள் ஒன்றாக ஒரு நபரின் மரணம் இருக்கலாம். ஆனால் அவரது நினைவாற்றல் சாத்தியமாக்கிய தனி இருப்பு, தனி பிரக்ஞை என்ற அளவில் அது ஒரு முடிவு. சூன்யமாதல். பிரபஞ்சத்தின் அபரிமிதப் பேரிருப்பில் சூன்யமெல்லாம் கிடையாது; மரணம் ஒரு உரு மாற்றமே. தனி இருப்பின் சுய வரலாற்றுக் கதையாடலிலோ அது பரிதாபமாக சூன்யமாகிறது. முடிந்தே போகிறது. இந்த முரண்பாட்டை என்ன செய்வதென்று தெரியாமல்தான் மனிதன் காளை மாட்டின் மீது பாய்கிறான். அனைவரையும் அடக்கியாளும் வெறி கொள்கிறான். அல்லது பக்தியில் கரைந்து இசைக்கிறான்; பாடுகிறான்; ஆடுகிறான். காவியமெழுதுகிறான். பெண்கள் மாற்றத்தின் சுரப்பிகளாகப் பிள்ளைகளைப் பெற்றெடுக்கிறார்கள். அது போதாதென்று ஆண்கள் செய்யும் காரியங்களையும் செய்கிறார்கள். எல்லாம் செய்தும் மனிதர்கள் நீர்க்குமிழிகளாக உணர்கிறார்கள். பிரபஞ்சமென்ற நீர்ப்பரப்பில் தோன்றிய கண நேர குமிழி ஒன்றுதான் இந்த வார்த்தைகளையும் எழுதிக் கொண்டிருக்கிறது.

ஆனால் இந்தக் கண நேரக் குமிழிகளாகிய நாம் லேசுப்பட்டவர்கள் அல்ல. நாம் பதிவுகளின் மூலம், மொழியின் மூலம், கதையாடல்கள் மூலம் பொதுப்பிரக்ஞையினைக் கட்டமைத்து ஏகப்பட்ட வேலை பார்த்துவிடுகிறோம். இயற்கையின் சாத்தியங்களை ஆராய்ந்துகொண்டே போகிறோம். பெரும் ஆற்றல்களை உருவாக்குகிறோம். பிரம்மாண்ட அமைப்புகளைச் சாத்தியப்படுத்துகிறோம். அதிகாரம், ஆதிக்கம், ஒடுக்குமுறை, அன்பு, தியாகம், பரோபகாரம், பரிவு, இச்சை, ஆசை என பல வர்ணங்களில், ஸ்வரங்களில் நாம் உருவாக்கும் சித்திரங்கள் என்ன? சாகித்தியங்கள்தான் என்ன? எல்லாவற்றையும் வரலாறு என்று அறிகிறோம். எழுதுகிறோம்; வாசிக்கிறோம். இலட்சியங்களைக் குறித்து ஓயாமல் விவாதிக்கிறோம். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாகக் கற்பனை செய்கிறோம்.

இரணியனின் பிரச்சனை

அப்படிப்பட்ட கற்பனைகளில் ஒன்றுதான் இரணியன். அரக்க குலத்து அரசனான இவனுக்குத் தன் தனி இருப்பு சூன்யமாவது அதாவது மரணிப்பது பிடிக்கவில்லை. அது மட்டுமன்றி இவன் ஒரு ஸ்ட்ரக்சுரலிஸ்ட் ஆகவும் இருக்கிறான் (structuralism தமிழில் அமைப்பியல் அல்லது அமைப்பு மையவாதம் என்று அழைக்கப்படுகிறது). வாழ்க்கை இருமை எதிர்வுகளால் (binary opposites) கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளதாக நினைக்கிறான். அதனால் கடுமையாகத் தவம் செய்து பிரபஞ்சப் பேரிருப்பிடம், அதாவது கடவுளிடம், ஒரு வரம் கேட்கிறான். அவன் மரணம் பகலிலோ அல்லது இரவிலோ, வீட்டினுள்ளோ அல்லது வெளியிலோ, மனிதனாலோ அல்லது மிருகத்தாலோ சம்பவிக்கக் கூடாது என்பது அந்த வரம். இந்த வரத்தினால் மரணத்தைக் கிட்டத்தட்ட வென்றுவிட்டதால் அவன் மாபெரும் சர்வாதிகாரியாக மாறுகிறான். மூவுலகமும் தன் பெயரையே துதிக்க வேண்டும் என்று விதி செய்கிறான். கடவுளின் பெயராகிய ஹரி, நாராயணன் போன்ற பெயர்களை உச்சரிக்கக் கூடாது என்று சட்டம் போடுகிறான். ஆனால் அமைப்பியலை ஏற்றுக் கொள்ளாத வரலாற்றுவாதம் ஹெகலிய விதிப்படி அவனுடைய அதிகாரத்திற்கான முரணை அவனிடமிருந்தே உற்பத்தி செய்து விடுகிறது. அவன் மகன் பிரகலாதன் எப்போதும் இறைவன் பெயரையே துதிக்கிறான். இரணியன் தன் மகனையே அஞ்சாமல் கொல்லத் துணிகிறான். ஆனால் முடிவதில்லை. ஏனெனில் என்னதான் தனி இருப்பு மரணத்தை வென்றாலும் அது தனி இருப்பு மட்டுமே. பேரிருப்பினை அது ஒருபோதும் பதிலீடு செய்ய முடியாது. எனவே கடவுள் பிரகலாதனைக் காப்பாற்றிக்கொண்டே இருக்கிறார்.

இறுதியில் தன் ஸ்ட்ரக்சுரலிஸ ஆணவத்தின் உச்சியில் பிரகலாதனிடம் கடவுளைக் காட்டும்படி சவால் விட்டு, இந்தத் தூணில் இருக்கிறாரா என்று கேட்டுத் தூணை உடைக்கிறான். உள்ளபடியே போஸ்ட் ஸ்ட்ரக்சுரலிஸ்டாகிய கடவுள், ஸ்ட்ரக்சுரலிஸ்ட் இரணியன், வரலாற்றுவாத பிரகலாதன் இருவருக்கும் பாடம் கற்பிக்க முடிவு செய்கிறார். வாழ்க்கை என்பது இருமை எதிர்வுகளாலோ (ஸ்ட்ரக்சுரலிஸம்), வரலாற்று முன் நிர்ணயங்களாலோ (வரலாற்றுவாதம்) தீர்மானமாவதல்ல, அது எல்லையற்ற உளவாதல் என்ற பிரபஞ்ச விதியின்படி புதிய வடிவங்களை, அர்த்தங்களை எப்போதும் உருவாக்கி வருவது என்று காண்பிக்கும் வகையில் மனிதனும், மிருகமும் கலந்த நரசிம்மமாக வடிவெடுத்து

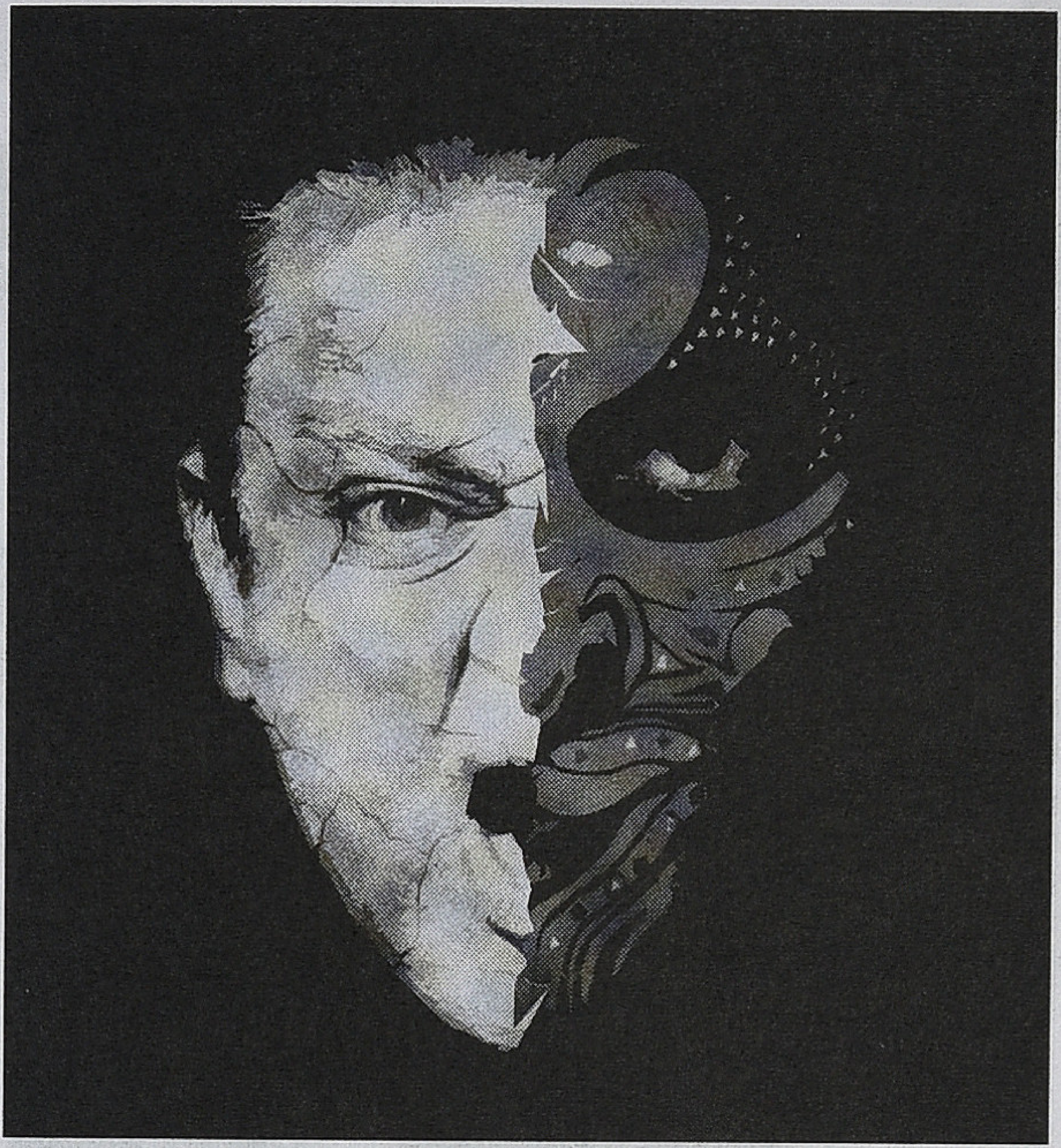
இரவுக்கும் பகலுக்கும் இடைப்பட்ட சந்தியா காலத்தில், உட்புறம் வெளிப்புறம் இரண்டும் சாராத படிகளில் வைத்து இரணியனைக் கொன்று இருமை எதிர்வு சார் மயக்கத்தை முடிவுக்குக் கொண்டு வருகிறார். தான் ஹரி, ஹரி என்று வழிபட்டால் அவர் தன் பேச்சுக்குக் கட்டுப்படுவார், அப்பாவை மன்னிக்கச் சொல்லலாம் என்று எதிர்பார்த்திருந்த வரலாற்றுவாத பிரகலாதனுக்கும் கூட நரசிம்மக் கோலம் அதிர்ச்சிதான்.

இந்தக் கதையில் நான் செய்துள்ள ஸ்ட்ரக்சுரலிஸம், வரலாற்றுவாதம், போஸ்ட் ஸ்ட்ரக்சுரலிஸம் நகைச்சுவைச் சுட்டிகளை வாசகர்கள் அவசியம் பொருட்படுத்த வேண்டியதில்லை. அது 'உத்தம வில்லன்' விமர்சனத்திற்கு நேரடித் தொடர்பில்லாதது. ஆனால் மரணமின்மை என்பதன் எல்லையற்ற தன்மை, எல்லையற்ற அதிகாரத்துடன் பிணையும் சாத்தியத்தை உணர வேண்டிய அவசியமுள்ளது. அதாவது தனி இருப்பு தன் எல்லையான மரணத்தை உள்ளபடியே பௌதிக இருப்பு ரீதியாகத் தவிர்த்தால் அது சர்வாதிகாரமாகவே வடிவெடுக்கும். இது செயலி தன்னையே செயலாகக் கருதிக்கொள்ளும் சுய மயக்கம், குறியியக்கத்தின் முடக்கம். ஆனால் தனி இருப்பிற்கும், பிரபஞ்சப் பேரிருப்பிற்கும் இடையே மானுட கூட்டுப் பிரக்ஞை என்ற ஒரு தளம் இருக்கிறது. இங்குதான் ஞானிகளும், காவியதரிசிகளும், கலைஞர்களும் தங்கள் படைப்புகளை நிறுத்திக் கொண்டு தனி இருப்பின் மரணம் தரும் சூன்யம் என்ற பிம்பத்தைத் தவிர்க்க முயல்கிறார்கள். இவ்வுலகில் மலைகளும், நதிகளும் இருக்கும் வரையில் ராமாயணக் கதை பேசப்படும் என்று வால்மீகி சொல்வதும், மனிதர்கள் மூச்சு விடும் வரையிலும் கண்கள் பார்க்கும் வரையிலும் தன் எழுத்து வாழுமென்றும் தன் பாடுபொருளை வாழ வைக்குமென்றும் ஷேக்ஸ்பியர் ஒரு கவிதையில் உருவகிப்பதும் இந்த நம்பிக்கையைத்தான். இந்தச் செயல்பாட்டில் செயலி தன் செயலில் தன்னைக் கரைத்துக் கொண்டு எல்லையற்ற பன்மையடைவதன் மூலம் பேரிருப்பினைப் போல ஒரு தகுதியை அடைகிறது. இதை உணர்த்துவதே 'உத்தம வில்லன்' படத்தின் நோக்கம் எனக் கொள்ளலாம்.

மரண முன்னறிவுப்புக் கதையாடல்கள்

பொதுவாகக் கலை, இலக்கியத்தின் இடம் பற்றிய இத்தகைய காலத்தை வெல்லும் கருத்துக்கள் உலகப் பொதுவானவை என்றாலும், நான் இதுவரையிலும் சொன்ன பல விளக்கங்கள் பெருமளவு மேற்கத்தியத் தத்துவ, சிந்தனை மரபு சார்ந்தவை எனலாம். எனக்கு கீழைத்தேயம் என்றெல்லாம் ஒன்றை அதற்கு மாற்றாகச் சொல்லும் அளவு தெரியாது என்றாலும், இந்திய நிலப்பரப்பின் பண்பாடுகளைப் பொறுத்தவரை தனி இருப்பின் மரணத்தைப் பெரியதாக எடுத்துக்கொள்ளாத ஞான மார்க்கமே பெரும்பாலும் பரவியுள்ளது எனலாம். தனி இருப்பின் மரணம், மூப்பு, பிணி ஆகியவற்றை முக்கியமாக எடுத்துக்கொண்டு வாழ்வின் உள்வயமான தத்துவத்தை உருவாக்க முனைந்த பௌத்த, சமண மதங்களின் சிந்தனைகளைப் பிரபஞ்சப் பேரிருப்பின் எல்லையும், முடிவுமற்ற காலாதீத இயக்கத்தினையே எப்போதும் உருவகிக்கும் சிந்தனை மரபுகள் உட்செரித்துவிட்டன என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். அலகிலா விளையாட்டினைச் சொன்ன கம்பர் ஏன் உத்தர காண்டத்தைத் தவிர்த்தார் என்று தெரியவில்லை. கிரேக்கத் துன்பவியல் நாடகங்கள் போல இந்தியப் பண்டைய இலக்கியம் எதையும் படைக்கவில்லை என்பதையும் ஒரு முக்கிய வேறுபாடாகக் கொள்ளலாம். மகாபாரதம் என்ற மிகப் பெரும் சாதனை தர்மத்தின் பேரிருப்பினையே முன்னிறுத்தி மரணத்தை எள்ளி நகையாடி விடுகிறது. அது மட்டுமன்றி மரணம் என்பதை இறைவனடி சேர்வது, காலமாவது என்று பேரிருப்பில் இணைவதாகவே பார்ப்பது, அல்லது கதையாடல் முடிவாக இறைவன் மீட்சியளிப்பதன் வடிவமாகவே மரணத்தை எடுத்துக் கொள்வது என்பது இங்கே வெகுஜன மனநிலையாக உள்ளது. "இருப்பதற்குத்தான் வருகிறோம், இல்லாமல் போகிறோம்" என்ற நகுலனின் இருத்தலியல் கூற்றை அவரது அத்வைதப் பற்று உண்மையில் அனுமதித்திருக்கக் கூடாது. ஏனெனில் இங்கு இல்லாமல் போதல் என்ற நிலை கிடையாது. சூன்யம் என்பதும்கூட பிரபஞ்சத் தத்துவம்தான். எனவே மரணம் தனி இருப்பை இல்லாமலாக்குகிறது என்ற அதிர்ச்சியைத் தனி நபர்கள் தீவிரமாக உணர்வதற்கான சாத்தியம் இந்தியச் சமூகங்களில் குறைவுதான். மேலே நாம் விவாதத்தை விளையாட்டுகளிலிருந்து தொடங்கியதை வைத்துப் பார்த்தால் இந்திய விளையாட்டு வீரர்கள் கூட வெற்றி, தோல்வியை சகஜமாக எடுத்துக்கொள்ளும் முதிர்ச்சி உடையவர்களாக இருப்பது போலத்தான் எனக்கு எப்போதுமே தோன்றி வந்துள்ளது.

'சொல் வனம்' இணைய இதழில் ஸ்ரீநிவாசன் சுட்டிக் காட்டியபடி மரண முன்னறிவிப்பு திரைக்கதையாடல்களில் ஆகச் சிறந்ததாக குரோசாவாவின் இகிரு திரைப்படத்தைக் கொள்ளலாம். உண்மையிலேயே இருத்தலியல் ரீதியாக வாழ்வின் அர்த்தம் குறித்த மிக ஆழமான தேடலைச் சாத்தியமாக்கும் பிரம்மாண்டமான படம் அது. இந்தியாவில் வெகுஜன சினிமாவில் மட்டுமல்ல, கலை சினிமா உலகத்திலும் கூட அப்படி ஒரு படம் சாத்தியமில்லை. ஏனெனில் அப்படிப்பட்ட ஒரு தனி இருப்பே இங்கே உருவாகவில்லை. சமூக இருப்பு, ஜாதி இருப்பு, குடும்ப இருப்பு என்று இங்கே பல்வேறு கூட்டு வடிவங்களில் ஏற்கனவே மரணம் ஜீரணிக்கப்பட்டு பலமாக ஏப்பம் விடப்பட்டு விட்டது. ஏழ்மையும், பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வும் அதிகமான நாட்டில் சொத்துரிமை குடும்பத்தையும், ஜாதியையும் வலுப்படுத்தும் அளவு தனி மனித இயக்கத்தையோ, உரிமைகளையோ, தனி இருப்பின் இருத்தலியல் சிக்கல்களையோ வலுப்படுத்தவில்லை என்பதே இந்தியாவின் இருபதாம் நூற்றாண்டு வரலாறு காட்டும் உண்மை. ஒருபுறம் இதைப் பெரிய குறைபாடாகக் கொள்ள வேண்டிய தேவையில்லை. எல்லாச் சமூகங்களும் தனி இருப்பை கொண்டாட வேண்டும், பின்னர் அது தனி நபர் சுயநலத்தை முழுமை செய்யும்போது அதன் முக்கியத்துவம் பிழையானது என வாதிட வேண்டும் என்பது கட்டாயம் இல்லை. மற்றொரு



புறம் தனி இருப்பின் தனித்துவம் ஜனநாயகப்படுத்தலுக்குத் தேவையான அளவுகூட உணரப்படாமல் போவதுதான் நம் சமகால முரண்; அதன் வலி எல்லாம். நம்மால் நம் முரண்களையே இன்னும் சரியாகப் புரிந்து கொள்ள முடிவதில்லை என்பதே உண்மை.

எனவே இங்கே மரண முன்னறிவிப்புக் கதையாடல்கள் வலிந்து சில மகா தியாகிகள்; கிறுக்குகள்; மழையில் தையத்தக்கா என்று ஆடும், ஆடவர்களை வம்புக்கு இழுக்கும் பெண்கள் என தத்துப்பித்தென்று எதையாவது செய்யவிட்டு இண்டர்வெல் பிளாக்கில் பிளட் கேன்சர், பிரெய்ன் டியூமர் என்று சொல்வதுதான் வழக்கம். பெரிய காவிய சோகத்தையோ வாழ்வின் பொருளையோ நோக்கி எந்தப் படமும் போனதில்லை. உண்மையிலேயே நவீன சிந்தனைகளில் நாட்டமுள்ள கமலஹாசன் செய்திருக்கும் வித்தியாசமான இந்த முயற்சியினை நாம் புரிந்துகொண்டு பாராட்டுவது அதனால் அவசியமானதாகும். மனோரஞ்சன் ஆதிசங்கரராக நடிக்க மாட்டேன் என்று கூறுவது அவன் தனி இருப்பின் மரணம் என்ற சோகத்தைக் கௌரவிக்க விரும்புவதன் அடையாளமாகவே காண வேண்டும். ஸ்ரீநிவாசனால் 'சொல்வனம்' கட்டுரையில் இதைப் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை. 'புனரபி மரணம், புனரபி ஜனனம்' என்பது தனி இருப்பின் சோகத்தை உணர்வதல்ல; மறுதலிப்பது.

உத்தமனின் பிரச்சனை

உத்தமன் நாட்டுப்புறக் கதைகளில் இடம்பெறும் ஒரு நகைச்சுவைக் கதாபாத்திரம். அவன் தொடர்ந்து மரணத்திலிருந்து தற்செயலாகத் தப்பிவிடுகிறான். முதலில் சிலமுறை அவன் இறந்துவிட்டதாக நினைத்து எரியூட்ட எடுத்துச் சென்றவர்கள் அவன் உயிர் பிழைத்து எழுவதை வழக்கமாகக் கொண்டவுடன் அவனை பேயென்றும் பின்னர் சாகாவரம் பெற்றவன் என்றும் நினைக்கிறார்கள். ஆனால் இதில் முக்கியமான விஷயம் என்னவென்றால் உத்தமன் தனக்குச் சாகாவரம் எதுவும் இருப்பதாக நினைப்பதில்லை. அவன் எல்லாச் சந்தர்ப்பங்களிலும் மரணத்தின் சாத்தியத்தைக் கண்டு அஞ்சி அலறுபவனாகத்தான் இருக்கிறான்.

அவன் வாழும் நாட்டில் அரசனின் மைத்துனன் ஒருவன் அதிகார வெறி பிடித்தவன் அரசனையும், தன் தமக்கையான அரசியையும் கொன்றுவிட்டு ஆட்சிக்கு வருகிறான். அவனுக்கு இடைஞ்சலாக இருக்கும் அக்கா மகளை மணம் புரிந்துகொள்ள நினைக்கிறான். அவளோ அவனை முற்றிலும் வெறுப்பதால் அவளைச் சிறையில் அடைக்கிறான். இப்படிப்பட்டவனிடம் உத்தமனைக் கொண்டுபோய் நிறுத்தி இவன் ம்ருத்யுஞ்ஜய மந்திரம் தெரிந்தவன்; சாகாவரம் பெற்றவன் என்று சொல்கிறார்கள். நம்ப மறுக்கும் அரசன் சில சோதனைகளைச் செய்ய, அதிலும் தற்செயலாக உத்தமன் பிழைத்துக்கொள்ள, எப்படியாவது அவனிடமிருந்து மந்திரத்தைப் பெற்றுக்கொள்ள அரசன் விரும்பி அவனை அரச விருந்தினனாகத் தங்கச் செய்கிறான்.

அரசன் இரணியனைப் போன்ற மனோபாவம் கொண்டவன். மரணமின்மை என்பது அவனைப் பொறுத்தவரை எல்லையற்ற சர்வாதிகாரம். அதிகார வெறி பிடித்த அவனுக்கு அதை எப்படியாவது உத்தமனிடமிருந்து பெற வேண்டும் என்ற ஆர்வம். உத்தமன் தனக்கு மந்திரமெல்லாம் தெரியாது என்றாலும் அவன் கேட்பதில்லை. அதனால் உத்தமன் அவனிடம் நேர்மையாக மரணத்தை வெல்வது என்பது மூன்று வழிகளில் சாத்தியமாகும் என்று சொல்கிறான். ஒன்று ஞானியாக வேண்டும். இரண்டாவது காவியம் படைக்க வேண்டும். மூன்றாவது கலைஞனாக வேண்டும். இந்த மூன்றில் கலைஞனாவது கொஞ்சம் சுலபமாகத் தோன்றுவதால் அரசன் அதைத் தேர்ந்தெடுக்கிறான். உத்தமனும் இளவரசியும் ஒரு திட்டம் போடுகிறார்கள். இரணியன் நாடகம் போடுவது; அதில் அரசன் இரணியனாக நடிப்பது. இளவரசி பிரஹலாதனாக நடிப்பது. நரசிம்மமாக உத்தமன் நடிப்பது. அப்போது நரசிம்மத்தின் கூர் நகங்களில் உண்மையிலேயே விஷத்தைத் தடவி விட்டு அதை இரணியன் வேடத்தில் இருக்கும் அரசன் வயிற்றில் கீறுவதன் மூலம் செலுத்திவிடுவது.

துரதிர்ஷ்டவசமாக இங்கே ஒரு பிரச்சனை வருகிறது. இரணியன் பக்கம் பக்கமாக வசனம் பேச வேண்டியிருப்பதால் அரசனுக்குக் கடைசி நிமிடத்தில் அந்த வேடம் பிடிக்காமல் போய் விடுகிறது. அதற்குப் பதில் வசனமே இல்லாமல் உறுமும் நரசிம்ம வேடம் பிடித்துப் போகிறது. எனவே அவன் உத்தமனுக்கு இரணியன் வேடத்தைக் கொடுத்துவிட்டு அவன் நரசிம்ம வேடத்தை எடுத்துக் கொள்கிறான். உத்தமனுக்கும் வேறு வழியில்லை. இரணியன் வேடத்தில் நடிக்கிறான். தூணையும் உடைக்கிறான். இதற்கு இடையில் நரசிம்ம வேடத்தில் இருந்த அரசனுக்கு அரிப்பெடுக்க அடக்க முடியாமல் தன் கூர் நகங்களைக் கொண்டு சொறிந்து கொள்ள விஷம் உள்ளே சென்று விடுகிறது. தூணிலிருந்து

வெளியே வந்த நரசிம்மம் விஷத்தின் தாக்கத்தால் மயங்கி வீழ்ந்து மரணிக்க, இரணியன் வேடத்தில் உத்தமன் மகிழ்ச்சியடைகிறான்.

நரசிம்ம வேடமே தாங்கினாலும் உண்மையில் இரணியனை ஒத்த அரசனே மரணிக்க நேர்வதன் மூலம் கலை, ஒப்பனையைத் தாண்டிய சத்தியத்தை நிகழ்த்தி விடுகிறது. தனக்குச் சாகாவரம் இருப்பதாக நம்பி மமதையடையாமல், தன் கலையை நம்பும் உத்தமன் வில்லன் வேடத்தில் இருந்தாலும் மீண்டும் மரணம் தவிர்த்து வெற்றி கொள்கிறான். அல்லது அவனது கலை நம்பிக்கை அவனை மீட்கிறது.

மனோரஞ்சன் பிரச்சனை

மனோரஞ்சன் தன் வாழ்க்கையில், தெரிந்தே செய்துகொண்ட சமரசத்தினால் மனம் குமைந்து நிம்மதியின்றி வாழும் ஒரு பெரிய நட்சத்திர நடிகன். குடி போதையின் உதவியின்றித் தன்னைச் சுற்றியுள்ளவர்களை எதிர்கொள்ள முடியாதவன். அவனது சமரசத்திற்கு இரண்டு வடிவங்கள். முதலாவது அவனது கலையார்வத்தைக் கரகோஷம் அல்லது கரவொலி காதலுக்காகப் பலி கொடுத்துவிட்டு பிரபல நட்சத்திர நாயகனாக வலம் வருகிறான். அதற்காக அவனை உருவாக்கிய மார்கதரிசி என்ற அறிவாளி இயக்குநரைக் கைவிட்டுப் பிரபல தயாரிப்பாளரின் மகளை மணந்து அவரது வணிக சினிமா சூத்திரங்களின் மூலம் பணமும், புகழும் அடைகிறான். அதே சமயத்தில் யாமினி என்ற நடிகையுடனான அவனது உண்மையான காதலைப் புறக்கணிக்கவும் செய்கிறான். இந்தச் சமரசங்கள் அவனை உள்ளூர நிம்மதியிழக்கச் செய்வதால் குடி, பெண் சகவாசங்கள் என்ற நடிக இலட்சணங்களில் குடும்ப வாழ்க்கையையும் புறக்கணித்து வெற்றுப் பிம்பமாகக் கரவொலிகளை நம்பி வாழ்கிறான்.

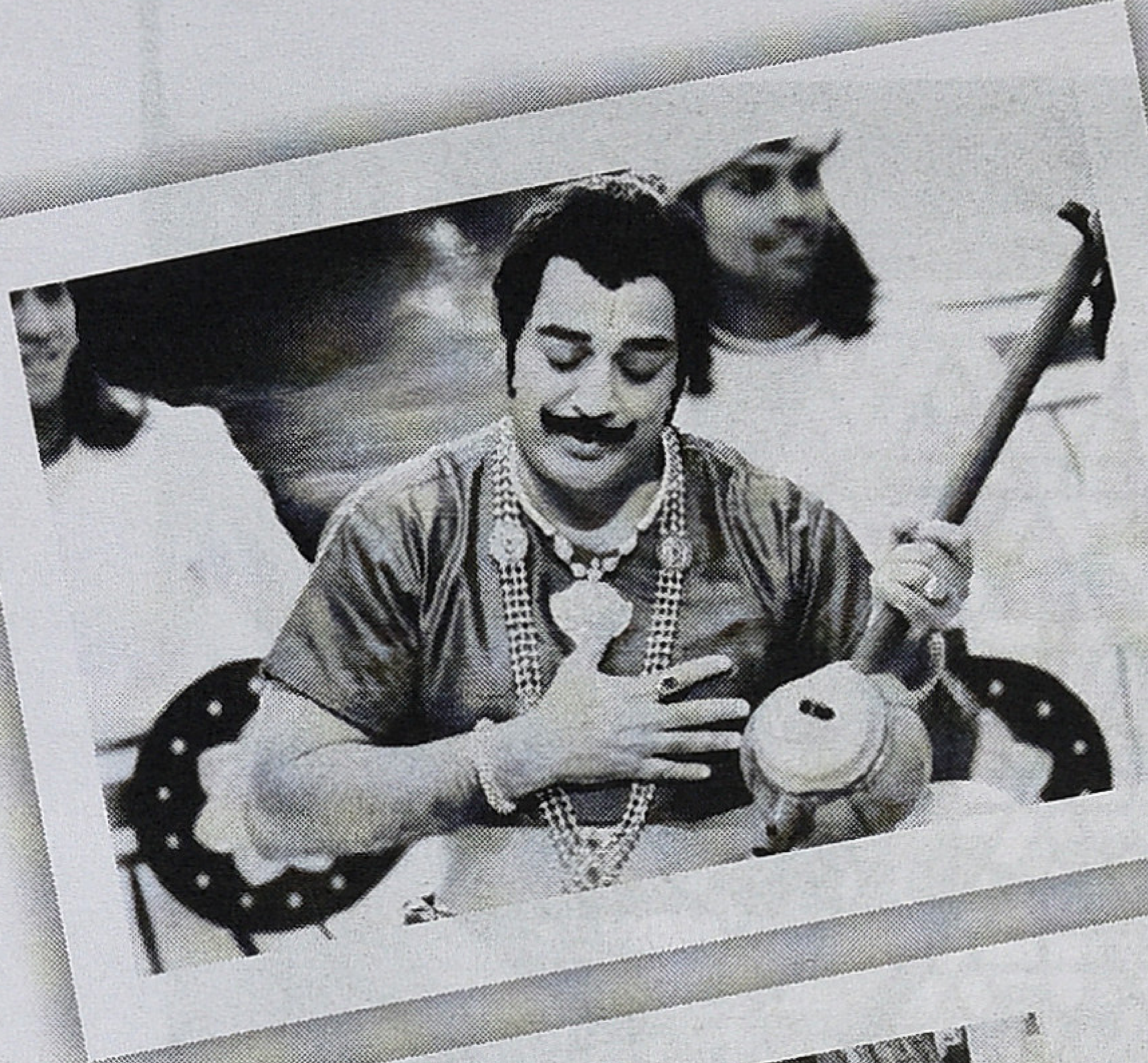
அவனுடைய புதிய படமொன்று வெளியாகும் நாளில் இரண்டு செய்திகள் அவனை வந்தடைகின்றன. ஒன்று, அவனுக்கு ப்ரெய்ன் டியூமர்; ரொம்ப நாள் வாழமாட்டான். அறுவை சிகிச்சை பலன் அளிக்க வாய்ப்புகள் குறைவு, இரண்டாவது, இருபதாண்டுகளுக்கு முன் யாமினியும் அவனும் பிரியும்போது யாமினி கர்ப்பமாக இருந்தாள். அவர்களுக்குப் பிறந்த பெண் குழந்தை வளர்ந்து உயிருடன் இருக்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணைத் தொடர்பு கொண்டால் விவரங்கள் தெரிய வரும்.

மனோரஞ்சன் அந்த எண்ணைத் தொடர்புகொண்டு யாமினியை மணந்து கொண்ட மனிதரைச் சந்திக்கிறான். அவருடைய உயர் பண்புகள் அவனுடைய சிறுமையை அதிகமாக உணரச் செய்கிறது. யாமினி சில நாட்களுக்கு முன் இறக்கும்போது அவளது மகள் ஒரு முறையாவது மனோரஞ்சனைப் பார்க்க வேண்டும் என்ற கோரிக்கையினை முன் வைக்கிறாள். அதை நிறைவேற்றும் பொருட்டே அவர் மனோரஞ்சனைத் தேடி வந்துள்ளார்.

இந்த நிலையில் மீதமிருக்கும் வாழ்நாளில் என்ன செய்ய வேண்டும் என்ற கேள்வியினை மனோரஞ்சன் எதிர்கொள்கிறான். அவனுக்குக் கிடைக்கும் விடை மார்கதர்சியின் இயக்கத்தில் ஒரு நகைச்சுவைப் படத்தில் நடிப்பது. அவரிடம் சென்று அவனது நிலையைக் கூறி அவரை ஒப்புக்கொள்ளச் செய்கிறான். அவர்கள் தயாரிக்கும் படம்தான் நாம் மேலே பார்த்த உத்தமன் கதை.

அவன் மார்கதர்சியின் படத்தில் நடிப்பது தெரிந்தவுடன் மனைவியும், மாமனாரும் கோபித்துக்கொண்டு வீட்டை விட்டுப் போய் விடுகிறார்கள். மகன் ஏற்கனவே தந்தை மீது முழு வெறுப்பில்தான் இருக்கிறான். இதைப் பற்றியெல்லாம் கவலைப்படாமல் மனோரஞ்சன் படத்தில் கவனம் செலுத்துகிறான்.

இந்த படத் தயாரிப்பின் இடையில் மனோரஞ்சன் தன் மகளைச் சந்திக்கிறான். அவனுக்கு நோய் முற்றிக்கொண்டே போகிறது. மனோரஞ்சனின் முழு நம்பிக்கைக்கு உரிய உதவியாளன் யாமினிக்கும், அவனுக்குமான கடைசிக் கடிதப் பரிமாற்றத்தை முடக்கிய உண்மை வெளிவருகிறது. காரணம் மனோரஞ்சன் பிரபல தயாரிப்பாளரின் மகளை மணப்பதே அவனுக்கு நல்லது என்ற உதவியாளனுடைய நல்லெண்ணம். அந்தச் கடிதங்களில் மனோரஞ்சன், யாமினி கர்ப்பமாயிருக்கும் பட்சத்தில் அவளை விட்டுப் பிரியமாட்டேன் என்று சொல்லியிருக்க, யாமினியோ அவள் கடிதத்தில் தான் கர்ப்பமாக இருப்பதை உறுதி செய்திருக்கிறாள். அந்தக் கடிதங்கள் இரண்டுமே உதவியாளனால் வழிமறிக்கப்பட்டு விடுகிறது. உண்மை தெரிந்ததும் உதவியாளனை மன்னித்து மென்மையாகக் கடிந்துகொள்கிறான்.



படம் முடியும் தருவாயில் மார்கதர்சியுடன் சென்று தன் மாமனாரிடம் முழு உண்மைகளையும் சொல்கிறான். மகனிடம் மனம் விட்டுப் பேசுகிறான். இரத்த அழுத்தம் மிகுந்த மனைவி மயக்கமடைய அவளிடமும் மனம் திறந்து பேசி அவளுடைய குற்ற உணர்ச்சி தேவையற்றது என்று ஆறுதல் சொல்கிறான். படத்தின் கடைசிக் காட்சியான இரணிய நாடகம் எடுக்கப்பட்டதும் நோய் முற்றி மயக்கமடைகிறான். அறுவை சிகிச்சை பலன் அளிக்காமல் இறந்து போக, மருத்துவமனையில் காத்திருக்கும் அறையில் படத்தின் காட்சிகளை அனைவரும் பார்த்துச் சிரித்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

மனோரஞ்சன் காணும் மரணத்தின் தன்மை

மரணத்தின் நெருக்கம் மனோரஞ்சனைக் குற்ற உணர்ச்சியிலிருந்தும், கழிவிரக்கத்திலிருந்தும் விடுதலை செய்கிறது. கரவொலி காதல் எத்தகைய பலவீனம் என்பதையும் உணர்த்துகிறது (தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சியில் அவனும் யாமினியின் கணவரும் பரிமாறிக்கொள்ளும் பார்வைகள்). அந்தரங்கமான அர்ப்பணிப்புகளே வாழ்க்கையினை அர்த்தப்பூர்வமாக்கும் என்பதையும் உணர்கிறான். அவனுக்கு இருக்கும் நேரத்தில் அவன் செய்ய வேண்டியது என்ன என்பதைத் தெற்றெனப் புரிந்துகொள்கிறான். அது மார்கதரிசியுடன் சேர்ந்து அவனது உளப்பூர்வமான மகிழ்ச்சிக்காக ஒரு படம் எடுப்பதுதான். கரவொலி காதல் அதிகார வேட்கையின் ஒரு வடிவம். அது சுய அர்ப்பணிப்பு சார்ந்ததல்ல. அங்கீகாரம் சார்ந்தது. அதனால் இரணியனுக்கும், பிரஹலாதனுக்கும் மாற்றாக உத்தமனை யோசித்துத் தனக்கு ஏற்பட்டுள்ள தெளிவைப் பதிவு செய்கிறான். ஆனால் நல்லதையும், கெட்டதையும் பிரிப்பது சுலபமல்ல. அது ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்துதான் வாழ்வில் இயங்குகிறது. அதனால் உத்தமன் இரணியன் வேடத்தில்தான் அரசனை வீழ்த்துகிறான்.

மனிதனின் பலவீனம் அவனை நல்ல முடிவுகளை மட்டுமே எடுக்கச் செய்யாது என்பதையும், சுய காமம் நல்லவர்களையும் மிக மோசமாக நடந்து கொள்ளச் செய்யும் என்பதையும் உணர்வதன் மூலமே மனோரஞ்சன் குற்றவுணர்ச்சியிலிருந்தும், கழிவிரக்கத்திலிருந்தும் வெளியே வருகிறான். அது மரணம் அவனுக்கு அளிக்கும் கொடை. அது சாத்தியமானதும் அவன் பிறரைச் சுலபமாக மன்னிக்கிறான். அவன் மன்னிக்கத் தொடங்குவதால் பிறரால் மன்னிக்கவும் படுகிறான்.

அவனுக்கும் அழகான ஒரு இளம் பெண் மருத்துவருக்கும் ஏற்படும் உறவும் படத்தின் ஒரு பகுதியாக இருக்கிறது. துவக்கத்தில் ஒரு பிரபல கதாநாயகனிடம் ஒரு இளம்பெண் கொள்ளும் கவர்ச்சியாகவும், ஒரு அழகான இளம் பெண்ணிடம் ஒரு கதாநாயக நடிகன்

கொள்ளும் கவர்ச்சியாகவும் கொஞ்சம் மேல்தட்டு சார்ந்த சுதந்திர உறவு பற்றிய புரிதலுடன் நடக்கும் சல்லாபமாகவும் வெளிப்படும் உறவு, மனோரஞ்சனின் நோயின் தீவிரத்தால், மரணத்தின் அருகாமையால் காதலாகப் பரிணமிக்கிறது. வெறும் இனக்கவர்ச்சி உறவாக இருந்தாலுமே எந்த நியாயப்படுத்தலுக்கான தேவையும் இல்லாத அந்த உறவு, காதல் என்னும்போது கொஞ்சம் ஏக்கம் கொள்கிறது. பரஸ்பர முதிர்ச்சியுடன் அதை அங்கீகரித்துக் கடக்கின்றனர் இருவரும்.

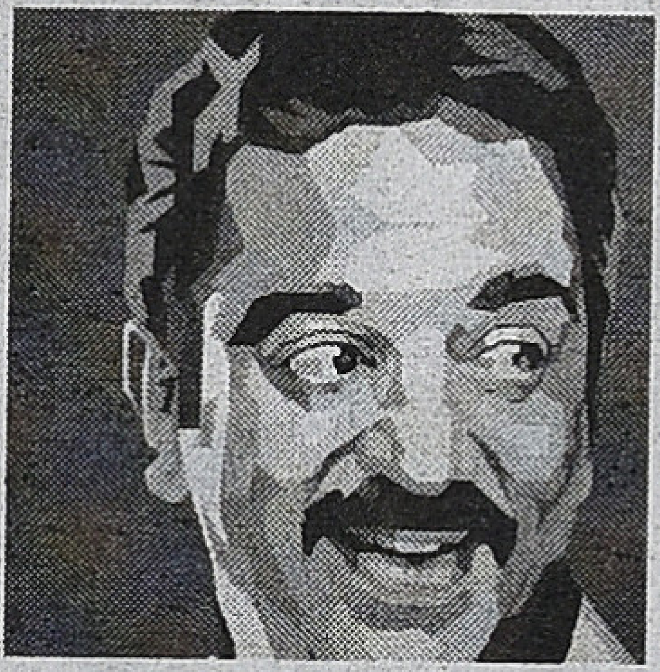
இப்படியாக எல்லோரும் எல்லோரையும் மன்னித்து மகிழும் ஃபீல் குட் படம் என்பதற்காகவே இந்தப் படத்தை பாராட்ட முடியாது. என்னுடைய பார்வையில் செயலி தன் பொருண்மை இருப்பினுள் செயலைச் சுருக்கிக் கொள்வதற்கும் செயலில் தன்னைக் கரைத்துக் கொள்வதற்குமான வேறுபாட்டை அழகாக உணர்த்தும் படமாக இருப்பதுடன், அழகாகவும் நுட்பமாகவும் பல சந்தர்ப்பங்கள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருப்பதும் இந்தப் படத்தைச் சிறந்த படமாக்குகிறது. பல காட்சிகளை ஏற்கனவே ஸ்ரீநிவாசன் 'சொல்வனம்' இணைய தளத்தில் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.

எம்.டி.முத்துக்குமாரசாமி இந்தப் படத்தில் நாட்டார் கலைகள், குறிப்பாக தெய்யம், பொறுப்பின்றி பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதாக அவருடைய வலைத்தளத்தில் சாடியிருந்தார். வெகுஜன சினிமா தன்னை நாட்டார் கலைகளின் வாரிசாகக் கருதுவதால் அவற்றைத் தன் வசதிக்கு எடுத்தாள்வதில் குற்றவுணர்ச்சி கொள்வதில்லை. உதாரணமாக, ஐம்பதாண்டுகளுக்கு முன்னால் 'நவராத்திரி' படத்தில் சிவாஜியும், சாவித்திரியும் இசை நாடகம், கூத்து இரண்டுக்கும் நடுவாந்திரமாகப் பாடி நடித்தது பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றதாகவே எனக்கு நினைவு. இதனால் நாட்டார் கலைகளுக்கு எதுவும் தீங்கு ஏற்படுமா என்றும் எனக்குத் தெரியவில்லை. தெய்யம் பற்றி இந்தப் படத்தின் மூலம் அறியும் பலரும் அதைப் பார்க்க முனைவார்கள் என்பது நல்ல விளைவாகத்தான் இருக்க முடியும் என்று தோன்றுகிறது. மற்றபடி கமலஹாசனின் தற்காதலைப் பற்றி அவர் எழுதியிருப்பது, அவர் கமல்ஹாசன் குறித்த பொது மதிப்பீட்டிலிருந்து எழும் கருத்துக்களாகத் தோன்றுமளவு இந்தப் படத்தைக் கவனமாகப் பார்த்ததால் எழுந்த விமர்சனமாகத் தோன்றவில்லை. குறிப்பாகத் திரை நேரத்தை நாயக பிம்பம் எவ்வளவு தூரம் ஆக்கிரமிக்கிறது என்பதில் கமலஹாசன் ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்திக் கொண்டுதான் இருக்கிறார் என்று தோன்றுகிறது. அந்த விதத்தில் இந்தப் படத்தை அவருடைய சுய விமர்சனத்தின் வெளிப்பாடாகவும் கருத வாய்ப்பிருக்கிறது ரமேஷ் அர்விந்த் இதன் இயக்குனர் என்றாலும் கூட.

கமலஹாசனின் கடந்த முப்பதாண்டுக் கால மாறுபட்ட திரைப்பட முயற்சிகளைப் பற்றி விரிவாக விவாதிக்க வேண்டிய அவசியம் அவசரமாக உணரப்பட வேண்டியதாகிறது. பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் அவர் முயற்சிகளை அவரது தற்காமம், அதைத் தூண்டிவிடும் தமிழ்ச் சூழலின் முகத்துதி கலாசாரம் போன்றவை கடுமையாக பாதித்திருந்தாலும் ஏதோ சில விதங்களில் சில முக்கியமான வித்தியாசமான தடங்களைச் சாதித்திருக்கிறார் என்றே தோன்றுகிறது. ஒரு புறம் நாயக நடிகனாகவே தன்னை நிலை நிறுத்திக்கொண்டு, அபத்தமான உலக நாயகன் பட்டத்தையும் சுமந்துகொண்டு அந்த மூலதனத்தில் தொடர்ந்து கலையார்வத்துடன் அவர் செய்து வரும் சில முயற்சிகளை மறுதலிப்பது விமர்சன தர்மமாகாது. ஹே ராமையும், விஸ்வரூபத்தையும் மனதில் வைத்துக்கொண்டு 'அன்பே சிவம்', 'உத்தம வில்லன்' போன்ற படங்களை விமர்சிக்கவும் கூடாது என்றே நம்புகிறேன். 'உத்தம வில்லன்' அவரது படைப்புலக முக்கியத்துவத்தை அடிக்கோடிடும் படம் என்றும் நம்புகிறேன்.

எம்.டி.முத்துக்குமாரசாமி

பொறுப்பற்ற தற்காதலின் டாம்பீகமும், பித்தலாட்டக் கலையும்: உத்தம வில்லன்



'உத்தம வில்லன்' திரைப்படத்தில் நாட்டுப்புறக் கலைகளைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள், தெய்யம் வேடத்தில் கமல் ஹாசனின் போஸ்டரை நீங்கள் பார்க்கவில்லையா, பிஹைண்ட்த வுட்ஸ் வலைத்தளத்தில் பூஜாகுமார் பேட்டியில் (பார்க்க:<https://www.youtube.com/watch?v=cCu-75pAu_2A>) தெய்யத்தினை நவீன இசையோடு பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள் என்று சொல்வதைப் பார்க்கவில்லையா என்றெல்லாம் என் நண்பர்கள் சொல்லப் போக அவர்களின் விருப்பத்திற்கிணங்கி அவர்களுடன் 'உத்தம வில்லன்' திரைப்படத்தை முதல் நாளே பார்த்தேன். தெய்யம், படையணி, ஆகிய கேரள சடங்கியல் நிகழ்த்துக் கலைகளையும் தமிழகத்தின் தொல் கலையான கூத்தையும் கலந்து கட்டி வகைதொகை யில்லாமல் படத்தில் பயன்படுத்தியிருக்கும் விதம் என்னுள் கடும் கசப்புணர்வை ஏற்படுத்தியது. எதற்காகச் சடங்கியல் நிகழ்த்து கலைகளை வணிகத் திரைப்படத்தில் தப்பும் தவறுமாகப் பயன்படுத்த வேண்டும்? அதற்கான தேவை கதையில் என்ன இருக்கிறது? 'உத்தம வில்லன்' படத்தின் முதல் பாடல் காட்சியில் கமல் ஹாசன் மோட்டார் சைக்கிளில் உட்கார்ந்து அதன் முன் சக்கரத்தைத் தூக்கிக் காட்டுவது போல, கவட்டையை எக்கி எக்கித் தொந்தி குலுங்க இடுப்பை முன் நோக்கி ஆட்டுவது போல, தெய்யத்தின் (தெய்வத்தின்) வேடம் தாங்கித் துள்ளி எட்டிச் சாடி வாயிலிருந்து தீப்பிழம்பை உமிழ்வது இன்னொரு நடிப்பின் வகைமைதானா? தெய்யம் ஒரு மத நம்பிக்கை சார்ந்த நிகழ்த்து கலை இல்லையா? அதற்கென்று ஒரு பவித்திரமும் சூழலும் இருக்கின்றனவே, அவற்றைக் கிஞ்சித்தும் பொருட்படுத்தாமல் எப்படி வேண்டுமானாலும் பயன்படுத்தலாமா என்ற அடிப்படைக் கேள்விகள் ஒருபுறம் இருக்கட்டும். திரைப்படத்தினுள் திரைப்படமாக வரும் 'உத்தம வில்லன்' படத்தில் தெய்யம், படையணி, கூத்து, திரை இசை அனைத்தும் கலந்த வினோதமான ஆட்டத்தில் பிரகலாதன் கதையை நாடகமாக நடிக்கிறார்கள். முதலில் ஹிரண்யகசிபு வேடத்தை நாசரும், நரசிம்மர் வேடத்தினை கமலும் ஏற்பதாக இருக்கிறது. கமல் நரசிம்மர் வேடம் தாங்கும்போது தன்னுடைய விஷம் தோய்ந்த கூரிய நகங்களால் உண்மையிலேயே ஹிரண்யகசிபு வேடம் தாங்கும் நாசரை (கொலை பாதக அரசனை) கொன்றுவிட வேண்டும் என்று ஏற்பாடு. ஆனால் ஹிரண்யகசிபு வேடம் தாங்கிய நாசர் வசனமெல்லாம் பேச முடியாது வெறுமனே உறுமி கர்ஜிக்கிற நரசிம்மர் வேடம் வேண்டும் என்று கமல் ஏற்கவிருக்கும் நரசிம்மர் வேடத்தைக் கடைசி நிமிடத்தில் மாற்றிக்கொள்கிறார். ஆக, விஷம் தோய்ந்த நகங்களால் தன்னைத் தானே கீறிக்கொள்ளும் நரசிம்மர் பிரகலாத சரித்திரம் நாடகத்தில் இறந்து போகிறார். படத்தில் இப்படி ஒரு காட்சியை எந்தவிதமான சிந்தனையும் இல்லாமல் அமைத்தவர்களை என்னவென்று அழைப்பது? படு முட்டாள்களா? இல்லை அடிப்படைப் பண்பாட்டு உணர்வு இல்லாதவர்களா? என்ன மாதிரியான ஆட்கள் இவர்கள்? எங்கிருந்து வந்தார்கள் இவர்கள்? நம் தொல் கலைகளோ அவற்றின் சடங்கியல் புனிதமோ, பவித்திரமோ பற்றிய அரிச்சுவடி கூட தெரியாமல் 'உத்தம வில்லன்' படத்தில் தெய்யமும் அதன் அலங்காரங்களும் முகமூடியும் அவற்றின் exotic மதிப்புக்காக மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

உண்மையில் திரைப்படத்தினுள் திரைப்படமாக வருகின்ற உத்தம வில்லனைப் போல கொடுமையான, பித்தலாட்டமான ஒரு படத்தினை நாம் வேறெங்கிலும் பார்த்திருக்க முடியாது. இந்த லட்சணத்தில் பிரதான திரைப்படத்தில் வரும் புகழ் பெற்ற நடிகனான மனோரஞ்சன் (கமல் ஹாசன்), தான் மூளைப் புற்று நோயினால் சாகப் போகிறோம் என்று தெரிந்தவுடன் தன் குருநாதரான மார்கதர்சியை (கே.பாலசந்தர்) வைத்து இயக்கி நடிக்கும் லட்சிய நகைச்சுவைப் படம் இது. இந்தத் திரைப்படத்தினுள் திரைப்படம் ஆரம்பிக்கும்போது வில்லுப்பாட்டு கவிஞர் சுப்பு ஆறுமுகம் அவர்கள் வில்லுப்பாட்டாகக் கதையை ஆரம்பித்து வைக்க, கதை தெய்யம், தமிழ்க் கூத்து எல்லாம் கலந்த ஃபியூஷனாக சொல்லப்படும் என்று வேறு தைரியமாக அறிவிக்கிறார்கள். நாட்டுப்புறக் கலைகளைத்தான் என்ன வேண்டுமென்றாலும் செய்யலாம்தானே, யார் கேட்பது? திரைப்படத்தினுள் திரைப்படமான உத்தம வில்லனில் வசன கவிதை போன்ற நடையும், பிராமணப் பந்தியில் இறந்து போனவனாகக் கருதப்பட்ட உத்தமன் வந்து பீதியூட்டும் காட்சியும் மலையாளத் திரைப்படம் 'நோக்குகுத்தியை' மெலிதாக நினைவுபடுத்துகிறது. அதனால் வேறு இந்த நகைச்சுவை உள்கதையின் பொருக்கோடிப்போன தன்மை மேலும் அசிங்கமாய்த் தெரிகிறது. 'நோக்குகுத்தி' முழுக்க முழுக்கக் கவிதை யினால் கதை சொன்ன படம். கேரளத்தின் புகழ் பெற்ற கவிஞரும் சிந்தனையாளருமான எம்.கோவிந்தனின் நீள் கவிதையைப் படம் முழுக்கப் பயன்படுத்திக் கொண்ட மிக உயரிய படம். அந்தப் படம் எனக்கு நினைவு வந்து தொலைத்தது என் தனிப்பட்ட துரதிர்ஷ்டம். கூத்துமில்லாமல் சபா நாடகமும் இல்லாமல் விசித்திர ஆடைகள் அணிந்து விசித்திரமான தமிழில் பேசி நாசர், பூஜா குமார், ஞானசம்பந்தம், ஷண்முகராஜன், கமல்ஹாசன் என்று பெரும் நடிக நடிகையர் கூட்டம் நம்மை நகைச்சுவை என்ற பெயரில் இம்சிக்கிறது. இடை யிடையே 'தையா தக்கா' என்று தெய்யம் ஆட்டங்கள் வேறு.

இந்தப் படத்தின் ரஷ்ஷினை அவ்வபோது போட்டுப் பார்த்து மார்கதரிசி (கே.பாலசந்தர்) 'பிரமாதம், என்னமா நடிச்சுருக்கான் பாரு?' என்றெல்லாம் புல்லரித்துப் பாராட்டும்போது அவர் நம் அசோகமித்திரன் போல ஏதாவது உள்குத்து வைத்துப் பேசுகிறார் போல என்று நினைக்கிறோம்; அப்படி எதுவுமில்லை என்று புலப்படும்போது நமக்குச் சோர்வும் கொட்டாவியும் வருகிறது. போதாக்குறைக்கு முத்தரசனின் காதைக் கடித்து துப்பிவிடும் கற்பகவல்லி, அவள் சொல் கேட்டு நடக்கும் புலி எனக் கொடூரங்களின் பட்டியல் நீண்டுகொண்டே போகிறது. ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸப்பா!

பிரதான படமான ‘உத்தம வில்லன்’, ஆரம்ப விலுக் விலுக் ஆட்டத்திற்கும் பாட்டிற்கும் பிறகு, உள்கதையை ஒப்பிடும்போது நன்றாகத்தான் ஆரம்பிக்கிறது. தலைவலிக்காக டாய்லெட்டில் தண்ணியடிக்கும் மனோரஞ்சன், அவன் பையன் படத்தின் ப்ரிவியுவினை பார்த்துவிட்டு தன் கேர்ள்ஃபிரெண்டிடம் தொலைபேசியில், ‘கொடுமையான படம். இதையெல்லாம் மக்கள் எப்படித்தான் பார்க்கிறார்களோ’ என்று சொல்வதைக் கேட்கும்போது, ’ஆகா! இதோ நம் தலைமுறையைச் சேர்ந்த பையன் பேசுகிறான்” என்று குதூகலித்து நிமிர்ந்து உட்கார்கிறோம். மயங்கி விழுந்த மனோரஞ் சனை டாய்லெட்டில் வைத்து அடைத்து, செக்யூரிட்டி பஞ்சாபியைத் தன்னைத் தூக்கச் சொல்லி மேல் கதவு வழியே நுழைந்து உள் தாழ்ப்பாளைப் போடும் காரியதரிசி சொக்குச் செட்டியார் (எம்.எஸ்.பாஸ்கர்) உண்மையில் நடிப்பில் சோபிக்கிறார். ஒரு பெரிய வணிகத் திரைப்படத்தின் வெளியீட்டு விழாவினை அதன் நாயகனுக்கு அவனுடைய குடும்பத்தோடு சேர்ந்து பங்கேற்பது என்பது எவ்வளவு கொடுமையான விஷயமாக இருக்கிறது என்பதைக் காண நமக்கு உற்சாகமாகவும் சுவாரஸ்யமாகவும் இருக்கிறது. படத்தில் கவட்டையை எக்கி எக்கி ஆடிய மனோரஞ்சன் பட விழாவில் களைப்பாகவும் சலித்துப் போயும் இருப்பதைக் காணும்போது தமிழ் சினிமா நவீனமாகிவிட்டதோ என்ற நல்லெண்ணத்தையும் நம்மிடம் ஏற்படுத்துகிறது. ஆனால் இந்த மகிழ்ச்சிகளெல்லாம் அதிக நேரம் நீடிப்பதில்லை. நமக்கு சீக்கிரமே இது நவீன படம் என்கிற மாதிரி ஒரு சுக்கும் கிடையாது; இது கமல்ஹாசனின் இன்னொரு தற்காதல் மற்றும் தற்பெருமையினைப் பறை சாற்றுகின்ற படம் என்று தெரிந்து விடுகிறது. கே.பாலசந்தர், மார்கதர்சி கதாபாத்திரம் ஏற்றிருப்ப திலிருந்து, அவர் அலுவலகத்தில் சின்ன வயது கமல்ஹாசனின் புகைப்படங்களைப் பார்ப்பதிலிருந்து, கதாபாத்திரங்களுக்குத் தேர்வு செய்யப்பட்டிருக்கும் நடிக நடிகையர், கமல்ஹாசனின் முந்தைய பட வேடங்களைச் சுட்டிக்காட்டும் ஏராளமான குறிப்புகள் வரை நமக்கு இது ஏதோ ஒரு வகையில் கமல்ஹாசனைப் பற்றிய படம் என்றும் சொல்கிறது. தமிழ் சினிமாவின் கதாநாயகர்கள் தங்களைப் பற்றி தாங்களே பேசி தங்கள் உலகத்தில் தாங்கள் எப்படிப்பட்ட மகோன்னதமான பேர்வழிகள் என்பதைத் திரையில் அறிவிக்காவிட்டால் தமிழ் சினிமா என்று எதையாவது நம்மால் அடையாளம் காண முடியுமா என்ன? ‘உத்தம வில்லன்’ கமல்ஹாசன் சாகாவரம் பெற்ற கலைஞர் என்று நமக்குச் சொல்லும் படம். அதில் நமக்கு எப்பொழுதேனும் எந்த சந்தேகமாவது இருந்திருக்கிறதா என்ன? புதிதாக ஒரு படத்தை எடுத்துக்காட்டியா அதை நிரூபிக்க வேண்டும்? ஆனாலும் விட்டேனா பார் என்று முயற்சி செய்திருக்கிறார்.

தன்னுடைய உடலின் பயன் மதிப்பு தவிர வேறெதுவும் இல்லாத மனோரஞ்சன் மாமனார், மனைவிக்கு அடங்கி வணிகக் குப்பைப் படங்களில் நடித்துப் புகழும் பணமும் சம்பாதித்ததை நாம் கழிவிரக்கத்துடன் புரிந்துகொள்கிறோம். சாவு துரத்தும்போது அந்த பூமியில் அதிக காலமில்லாத கலைஞன் பணத்தையும் புகழையும் நோக்கங்களாகக் கொள்ளாமல் கடைசியாகத் தன் குருநாதருடன் சேர்ந்து ஒரு நகைச்சுவைப் படத்தை எடுத்து சிரித்துக்கொண்டே உலகிடமிருந்து விடை பெற வேண்டும் என்ற எண்ணமும் கூட உன்னதமாகவே இருக்கிறது. ஆனால் எடுக்கின்ற படம் எண்ணத்திற்கும் நோக்கத்திற்கும் சம்பந்தமில்லாமல் போங்காட்டமாய் முன் பத்திகளில் சொன்னது போல இருக்கிறதென்றால் மனோரஞ்சனின் வாழ்க்கையும் சாரமற்று இருக்கிறது. மனோரஞ்சனின் தனிப்பட்ட வாழ்க்கையும் மார்க்கதரி சியின் இயக்கத்தில் நடிக்கும் சினிமாக் கதையும் அடுத்தடுத்துச் சொல்லப்படுகின்றன. எங்கே தெய்யம் வேடத்தில் கமல்ஹாசன் அடுத்து வந்து தீப்பந்தை நம் முகத்தில் உமிழ்ந்து கர்ண கடூரமாய் கர்ஜித்துவிடுவாரோ என்ற பயத்தில் நாம் சீக்கிரமே ’மனோரஞ்சனே தேவலாம் அப்பா’ என்று அவர் காலில் விழுந்து விடுகிறோம்.

மனோரஞ்சன், யாமினி என்ற பெண்ணுக்கு இளமையில் செய்த துரோகமாக அவர்களுக்குப் பிறந்த பெண் மனோன்மணி (பார்வதி மேனன்) கருதுவதை வெகு சீக்கிரமே ஒரே ஒரு கடிதம் அவர்களுக்கிடையே பரிமாறப்படாததுதான் காரணம் என்று சொல்லித் தீர்த்தாகிவிட்டது; கடிதம் போகாததற்குக் காரணம் காரியதரிசி சொக்குச் செட்டியார். அவரே மனம் திருந்தி உண்மையைச் சொல்லி விடுகிறார். அவரையும் மனோரஞ்சன் மன்னித்து விடுகிறார். ஷேக்ஸ்பியரின் ‘ஒதெல்லோ’ நாடகத்தையே விமர்சகர்கள் a tragedy of handkerchief என்று நக்கலடித்திருக்கிறார்கள் இது ஒரு tragedy of undelivered letters அவ்வளவுதான். மனோரஞ் சனும் மனோன்மணியும் சந்திக்கும் காட்சியில் கோபமாக இருக்கும் மகளிடம் தந்தையின் அடங்கிய தொனி உணர்ச்சிகளை மனோரஞ்சன் வெளிப்படுத்துகிறாரா? மூளை கேன்சரால் மயங்கி விழுந்து புனிதராகி விடுகிறாரா அந்தப் பிரச்சனை தீர்ந்துவிடுகிறது.

மகனோடு கிரிக்கெட் பந்தினை வீசி விளையாடி கூடவே தன் நோயைச் சொல்லி, அவன் கொலம்பியா யுனிவர்சிட்டிக்குப் போய் திரைக்கதை எழுதப் படிக்க வேண்டும் என்று சொன்னவுடன் கழுத்தைக் கட்டி அழுதாயிற்றா, பையனோடு உறவும் சுமுகமாகிவிட்டது. சினிமா நடிகர் மகன் சினிமாவுக்குத்தானே வந்தாக வேண்டும், அதுதானே உலக வழக்கு? அதற்குத்தானே உணர்ச்சிவசப்பட முடியும்?

மருத்துவமனையில் படுத்திருக்கும் மனைவியுடன் (ஊர்வசி) மனோரஞ்சன் இரண்டு வார்த்தை அன்பாகப் பேசியவுடன் தூக்க மருத்தினால் அவர் தூங்கிப் போகிறாரா அங்கேயும் சுபம். தூக்க மருந்து எப்படி எப்படியெல்லாம் காட்சிகளையும் வசனங்களையும் சிக்கனமாக வைத்துக் கொள்ள உதவும் என்றும் நமக்குத் தெரிந்து விடுகிறது.

பின்னே மகள் வயதிலிருக்கும் ரகசியக் காதலி அர்ப்பனா (ஆண்டிரியா) டாக்டராகவும் இருப்பது மனோரஞ்சனுக்குக் கூடுதல் வசதி. மெழுகுபொம்மை போல வந்து மனோரஞ்சனுக்கு எல்லா விதங்களிலும் சிகிட்சை அளித்து, பேசாமடந்தையாய் இருந்து அர்ப்பனா கௌரவம் காக்கிறார். இது பாசாங்கில்லையா, பொய் வாழ்க்கையில்லையா என்றெல்லாம் நீங்கள் கேட்கலாம். தமிழ் சினிமாவின் உச்ச நட்சத்திரம் மனோரஞ்சனின் வாழ்க்கை இல்லையா இது? யார் பாசாங்குத்தன்மை என்பதைப் பற்றியெல்லாம் கேள்வி எழுப்ப முடியும்? தவிர, மனோரஞ்சனுக்கு மூளையில் கேன்சர், சிக்கிரம் சாகப் போகிறார் என்பது தெரிந்தவுடன் டிரைவரும் கண்ணீர் விட்டு அழுது ரகசியங்கள் காப்பதாக உறுதி அளிக்கிறார். அவருக்கு துபையில் வேலை வாங்கித் தருவதாக மனோரஞ்சன் உறுதியளிக்கிறார். அதன் பிறகு மனோரஞ்சனும் அர்ப்பனாவும் காரிலேயே கட்டியணைத்துக் கொள்கிறார்கள். முத்தங்களை பரிமாறிக் கொள்கிறார்கள். ஒரு குழப்பமும் இல்லை.

படத்தில் பின்னணி இசை இருந்தது, பாடல்கள் இருந்தன என்பதெல்லாம் நமக்கு நினைவில் இருப்பதில்லை. கடப்பாடுகள் எதுவுமே இல்லாமல் வாழ்ந்த மனோரஞ்சன் தான் சாகப் போகிறோம் என்று தெரிந்த கொஞ்ச நாட்களிலேயே தன் கடமைகள், பரிகாரங்கள் எல்லாவற்றையும் நிறைவேற்றியாகிவிட்டது. சினிமா வியாதியான மூளைப் புற்றுநோய்க்குப் பல உபயோகங்கள் உண்டு என்று நாம் தெரிந்து கொள்கிறோம். குடும்பமே தெய்யம் நடனத்தில் மனோரஞ்சன் உத்தமனாக விதம் விதமாக நடிப்பதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்க, அவர் உயிர் பிரிகிறது. நாமும் நிம்மதியாகத் திரை அரங்கை விட்டு வெளியே வருகிறோம். அப்பாடா.

கமல்ஹாசன் சாகாவரம் பெற்ற கலைஞர் என்பதற்கு எனக்கு இன்னொரு நிரூபணம் தேவையில்லை. அதுபோலவே ரமேஷ் அரவிந்த் தான் 'உத்தம வில்லன்' படத்தின் இயக்குனர் என்பதற்கும் எனக்கு எந்த நிரூபணமும் தேவையில்லை. படத்தை எம்.எஸ்.பாஸ்கரின் அபாரமான நடிப்பிற்காக நினைவில் வைத்திருக்கலாம்.

*****

மேற்கண்ட என்னுடைய கட்டுரைக்கு நண்பர் சுரேஷ் கண்ணன் பின்வரும் எதிர்வினையை எழுதியிருந்தார்.

எம்.டி.எம் சமீபத்தில் எழுதிக் கொண்டு வரும் திரை விமர்சனங்களை ஆர்வமாக வாசிப்பவர்களில் நானும் ஒருவன். 'ஜிகர்தண்டா' குறித்து அவர் எழுதியதை இணையத்தில் பலர் நையாண்டி செய்ததைக் கவனித்தேன். என்ன சொல்ல? விமர்சகர்கள் ஒரு பிரதியை அவரவர்களின் அரசியல், கோட்பாட்டுச் சட்டகத்தில் பொருத்திப் பார்த்து அந்த நோக்கில் விரித்து எழுத அனைத்து உரிமையும் உண்டு. அது நமக்கு விநோதமாகத் தெரிந்தால் ஒன்று, அந்தப் புரிதலின் தகுதிக்கு நம்மை உயர்த்திக் கொள்ள முயல வேண்டும், அல்லது புரியும்போது புரியட்டும் என்று தற்காலிகமாக விலகிக் கொள்ள வேண்டும். இரண்டும் அல்லாமல் அதைப் புரிந்து கொள்ள இயலாத தாழ்வுணர்வை நையாண்டியாக மாற்றித் தூக்கி எறிவது நிச்சயம் மூடத்தனம்.

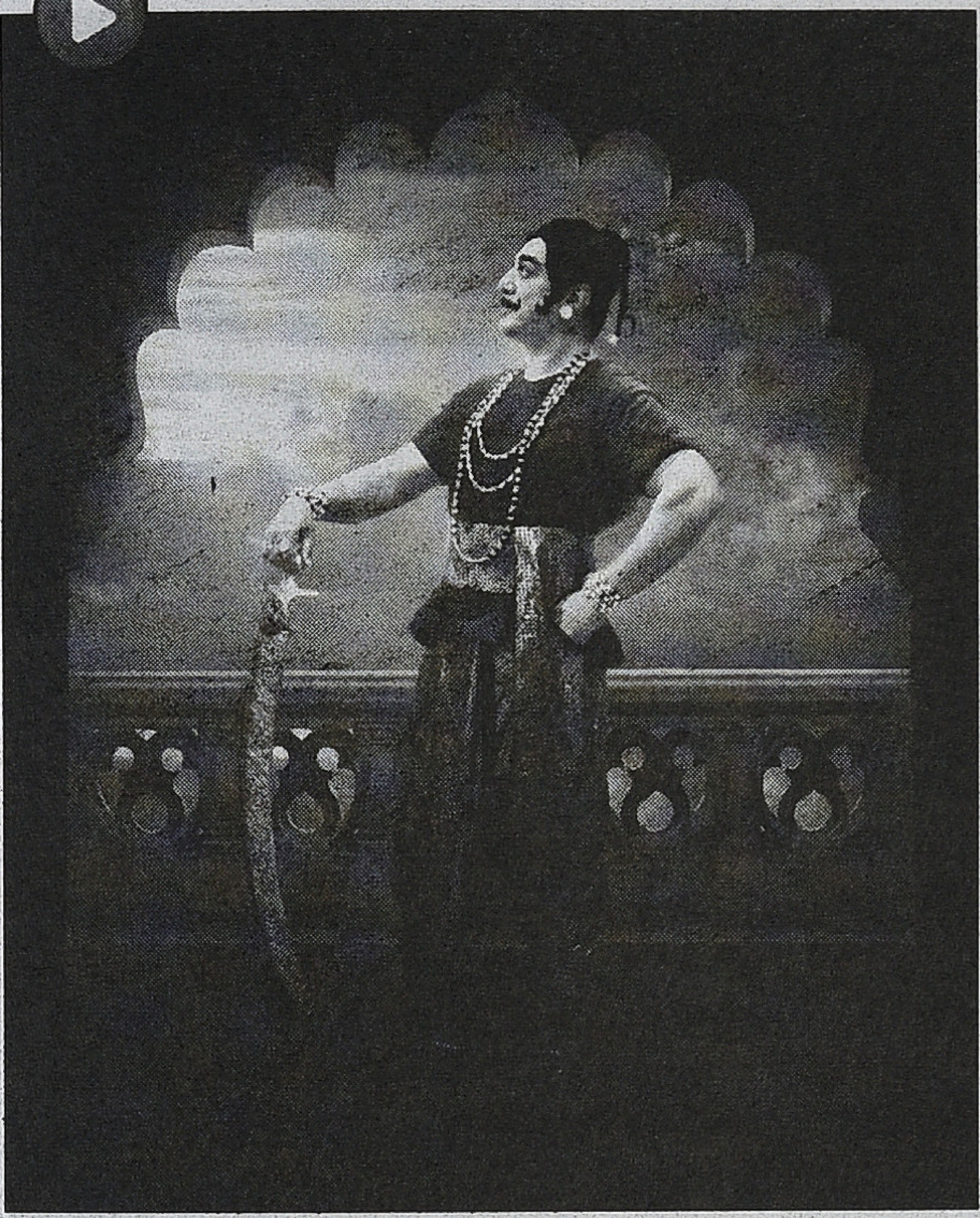
'பிசாசு' குறித்து அவர் எழுதிய விமர்சனம் மிகக் கச்சிதமான ஒன்று. அத்திரைப்படத்தைப் பார்ப்பதற்கு முன்பும் பார்த்ததற்குப் பின்பும் சில பல முறை அவர் எழுதிய அக்கட்டுரையை வாசித்துப் பார்த்தேன். அத்திரைப்படத்தைப் பற்றி வந்த விமர்சனங்களில் நான் வாசித்தவரை அவர் எழுதியதை விடவும் வேறெந்தப் பதிவும் சிறந்ததாக இல்லை என்பதே என் அனுமானம்.

இந்நிலையில் 'உத்தம வில்லன்' குறித்து அவர் எழுதிய பதிவை வாசித்தேன். பிடித்திருந்தது. அதற்குப் பிறகுதான் படத்தைப் பார்த்தேன். அதன் பிறகும் அவர் எழுதியதில் பெரும்பாலும் உடன்பாடே.

ஆனால் அந்தப் பதிவில், என்னுடைய பார்வையின் நோக்கில் இரண்டு விஷயங்களில் நெருடல் தோன்றியது.

1) உ.வி.யில், கேரளத்தின் மத வழிபாட்டுச் சடங்கு முறை தொடர்பான நிகழ்த்துக் கலைகளில் ஒன்றான தெய்யம் நடனம் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது என்கிற நண்பர்களின் பரிந்துரையில் இச்சினிமாவைக் காணத் துணிந்ததாக எம்.டி.எம் சொல்கிறார். அது நாட்டார் கலையோ அல்லது இன்ன பிறவோ. தமிழ் சினிமாவானது அவற்றை எல்லாம் எப்படி மேம்போக்காக ஊறுகாயாகப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் என்பதை நாம் எத்தனை வருடங்களாகவோ பார்த்து வருகிறோம். அதிலும், தன் அடையாளத்தை மிகையாகத் திணித்துக் கொள்வதிலும் எதையோ வித்தியாசமாகக் காட்ட முயல்வதிலும் ஆர்வமுள்ள கமல்ஹாசன் இக்கலையை எப்படி உபயோகித்திருப்பார் என்பதை யூகிக்கப் பெரிய சிரமம் ஒன்றும் தேவையிருந்திருக்காது. இந்த நோக்கில் எம்.டி.எம் ஏமாற்றமடைந்திருப்பதாகக் கூறுவது ஆச்சரியமளிக்கிறது.

2) இன்னொரு புறம், எழுத்துலகில் சுஜாதா போலவே கமல்ஹாசனும் தன் திரைப்படங்களில் பரவலாக அறியப்படாத ஓர் அறிவுசார் விஷயத்தைப் போகிற போக்கில் திரைப்படத்தில் போட்டு விட்டுச் செல்வார். (தசாவதாரம், அன்பே சிவம் சுனாமி, நவீன தெரு நாடகம்). வெகுசனப் பார்வையாளன் தான் அறியாத ஒன்றை வாய் பிளந்து பார்ப்பதைத் தாண்டி ஆர்வமுள்ள எவரும் அந்த



அறிமுகத்திலிருந்து தொடர்ந்து அதைத் தீவிரமாக அறிய பின்பற்றக்கூடும் என்கிற எதிர்பார்ப்பே அவற்றில் உள்ள நற்பயன்களில் ஒன்று. அவ்வளவே. தெய்யம் என்பதைப் பற்றி சில தமிழ்நாட்டு ஆசாமிகளாவது முதன்முறையாக அறிவதும் சிலர் அதைப் பற்றி அறிவதில் மேலும் மெனக்கெடுவதும் நிகழ்ந்தால் அதில் கமல்ஹாசனின் பங்கு இருக்கிறதே என்று திருப்தியடையலாம். அதற்கு மேல் ஒன்றும் அதில் இடமில்லை.

2) ஹிரண்ய சம்ஹார நாடகத்தின் முடிவைத் திரைப்படத்தில் எப்படி மாற்றலாம் என்பது அவரின் ஆட்சேபம். அது வெகுசன பண்பாட்டு உணர்விற்கு எதிரானதல்லவா? என்பது அவர் கேள்வி. நாட்டுப்புறக் கலை ஆய்வாளர் என்கிற முறையில் அவர் இவ்வாறு உடனடி கோபம் கொள்வதைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது என்றாலும். மரபுகளை உடைத்து மறு கட்டமைக்கும் பின்நவீனத்துவப் பாணியில் அந்த முடிவை அவர் பார்க்கத் தவறி விட்டாரோ என்று தோன்றுகிறது. இத்தகைய கோட்பாடுகளையும் சொல்லாடல்களையும் தமிழ்ச் சமூகத்துக்கு அறிமுகப்படுத்திய முன்னோடிகளில் ஒருவர் அல்லவா அவர்? மேலும் திரைப்படத்திலும் இது சார்ந்த அம்சங்கள் இருப்பது வெளிப்படை.

எட்டாம் நூற்றாண்டில் நிகழ்வதாகச் சித்திரிக்கப் பட்டிருக்கும் அந்த உட்பிரதியில் உத்தமன் தன்னுடைய மரணங்களையெல்லாம் மிகத் தற்செயலாக, நகைச்சுவையான முறையில் தாண்டி வருகிறான். அது மட்டுமல்லாமல் அவனுடைய எல்லாச் செயல்களுமே பகடிகளாகவும் கோணங்கித்தனங்களாகவுமே உள்ளன. தெனாலிராமனை நினைவுபடுத்துவது போல தன்னுடைய சாதுர்யத்தினாலேதான் தன்னுடைய தடைகளைத் தாண்டுகிறான்.

எனவேதான் உச்சக்காட்சியில் அவன் நரசிம்மர் வேடத்தில் ஹிரண்யகசிபு வேடத்தில் இருக்கும் நாசரைக் கொல்வதற்கான திட்டம் கடைசி நேரத்தில் மாறி விடும்போது அதைத் தன் புத்திசாலித்தனத்தினால் நரசிம்மர் வேடமிட்டவர் தன்னையறியாமலேயே தன்னைக் கொன்று கொள்வதாகக் காட்சியமைப்புகள் விரிகின்றன. இது இந்து வழிபாட்டு மனதைப் புண்படுத்துகிறது என்று ஒருவேளை இந்துத்துவர்கள் ஆட்சேபிக்கலாம். மரபைக் கலைத்து விளையாடும் இந்தப் பகடியை எம்.டி.எம் ஆட்சேபிப்பதுதான் சற்று முரணாகத் தெரிகிறது.

முன்பே குறிப்பிட்டபடி நாட்டார் கலை ஆய்வாளராக, அதன் பிரதிநிதியாக இயங்கும் நோக்கில் இந்த மாற்றங்கள் அவருக்குள் ஆட்சேபத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கும் என யூகிக்கிறேன்.

குறை காண்பதல்ல, அவர் பதிவில் எழுந்த சந்தேகங்களே இவை. விருப்பமும் நேரமும் இருக்கும் பட்சத்தில் அவர் தரப்பிற்கான விளக்கத்தை எழுதி என் சந்தேகங்களைப் போக்குவார் என நம்புகிறேன்.

*****

சுரேஷ் கண்ணன் எழுப்பிய கேள்விகளுக்கு பின்வரும் குறிப்புகளை விளக்கங்களாக எழுதியிருக்கிறேன். இந்த உரையாடலை "காட்சிப்பிழை" வாசகர்களோடு பகிர்ந்துகொள்வது உத்தமவில்லன் திரைப்படம் பற்றி குறிப்பாகவும், திரைப்பட ஆய்வுகள், விமர்சனங்கள் பற்றி பொதுவாகவும் மேலும் நுட்பமாக விவாதிக்க உதவும் என்று நம்புகிறேன்.

நான் வெகுஜன சினிமாவை ஆய்வுப்பொருளாக எடுத்து எண்பதுகளில் ஆராய்ச்சியைத் தொடங்கியபோது என்னோடு அல்லது எனக்கு முன்னால் ஆய்வு செய்பவர்களாக இரண்டு பேர்தான் தமிழில் இருந்தார்கள் ஒருவர் வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி இன்னொருவர் எம்.எஸ். எஸ். பாண்டியன். சக்கரவர்த்தியின் ஆய்வு முறை லக்கானிய உளப் பகுப்பாய்வாகவும், பாண்டியனுடையது சமூகவியல் ஆய்வாகவும் என்னுடையது கதையாடல் ஆய்வாகவும் வளர்ந்தது. நான் வெகுஜன சினிமாவை வெறுத்து நாட்டுப்புற ஆய்வின் பக்கம் போய் அதில் என் முழுக் கவனத்தையும் செலுத்துபவனானேன். சமீப காலமாக எழுதும் சினிமாக் கட்டுரைகளில் என்னுடைய ஆய்வுமுறை தொடர்ந்து கதையாடல் ஆய்வு (Narratology) சார்ந்ததாகவே இருக்கிறது. இப்போது கோட்பாட்டுக் குறிப்புகளைக் கல்விப்புலக் கட்டுரைகளில் தருவது போல தராமல் வெகு ஜன தளத்தில் எழுதுகிறேன்.

'உத்தம வில்லன்' படத்தில் கதைக்குள் கதையாக வரும் சினிமா காமாசோமாவென்று பொறுப்பில்லாமல் எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதைத் தெரிந்து கொள்ள பெரிய கோட்பாட்டுப் பின்புலம் தேவையில்லை. ஆனால் மனோரஞ்சன் கதையினை அவதானிக்கக் கதையாடல் ஆய்வு உதவும்.

பொறுப்பில்லாமல் தெய்யமும் இரணியன் நாடகமும் உத்தம வில்லனில் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதால் அதை நான் எதிர்க்கிறேன். உலகில் வேறெந்தப் பகுதியிலும் இப்படி மரபுக் கலைகளையும் அவற்றின் கதைகளையும் கவனமில்லாமல் கையாள்வார்களா? உத்தம வில்லனில் நடந்திருப்பது Sheer Philistinism. பகடி, மரபுகளைக் கலைத்துப் போடல் போன்றவற்றைச் செய்வதற்கு உயர்ந்த கலை அறிவும், பண்பாட்டு அறிவும் தேவை. நண்பர் நாகார்ஜுனன் முன்பு ஒரு முறை எழுதியிருக்கிறார் கலாச்சாரம், எதிர் கலாச்சாரம் ஆகியன ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்கவை ஆனால் அகலாச்சாரம் என்றொரு வகை வெளிப்பாடுகள் இருக்கின்றன. அவை கடும் கண்டனத்திற்கும் புறக்கணிப்புக்கும் உள்ளாக்கப்பட வேண்டியவை. உத்தம வில்லனில் வரும் திரைப்படத்தினுள் திரைப்படமான உத்தமன் கதை அகலாச்சார வகைப்பட்டதாய் இருக்கிறது. அதை என் நண்பர் பாலாஜி சீனிவாசன் குறிப்பிட்டது போல cultural disaster என்று மட்டுமேதான் சொல்ல முடியும். அந்த cultural disasterக்கு 'உத்தம வில்லன்' படத்தில் பலியாவது நாட்டுப்புறச் சடங்கியல் கலைகளும் இரணியன் கதையும்.

பிரதான கதையான மனோரஞ்சன் கதையில் ஒவ்வொரு உணர்ச்சிகர முரண் தருணமும் கதாநாயனின் மேல் அனுதாபமும் அன்பும் அதிகமாகும்படி உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது; ஆனால் அதற்காகக் கொச்சையான தீர்வுகள் தரப்படுகின்றன. இவற்றைக் கதையாடல் ஆய்வாளர்கள் Actants-Conflicts-Resolutions என்ற வகையில் ஆராய்வார்கள். மனோரஞ்சன் கதையில் இந்தத் தீர்வுகள் எப்படி இருக்கின்றன என்பதைக் கவனியுங்கள். அப்பா, கள்ள மகள் சந்திப்பில் மனோரஞ்சனை அவன் மூளைக்கட்டியினால் ஏற்படும் மயக்கம் முரணை முழுமையாக எதிர்கொள்ள விடாமல் காப்பாற்றிவிடுகிறது. காதலியைக் கைவிட்டதைச் சென்று சேராத கடிதம் காப்பாற்றி விடுகிறது. அப்பா, மகன் உறவு முரணை மகன் திரைக்கதை எழுதி அப்பாவை இன்னும் பெரிய நடிகனாக மாற்ற நினைப்பது காப்பாற்றி விடுகிறது. மனைவியோடு உள்ள உறவுச் சிக்கலை உரையாடலை அவளுக்குக் கொடுக்கப்படும் தூக்க மருந்து நீடிக்க விடாமல் செய்து விடுகிறது. பின்னே மனோரஞ்சன் தன் பாலியல் அடிமையான டாக்டரோடு உல்லாசமாக இருப்பது டிரைவரின் விசுவாசத்தினால் காப்பாற்றப்பட்டு விடுகிறது. இந்த மாதிரியான கதையாடலின் உள்கூறுகளினால் மனோரஞ்சன் என்ற நடிகனின் பிம்பம் ஊதிப் பெருக்க வைக்கப்பட்டு, புனிதமாக்கப்பட நாம் அந்த முரண் தருணங்களின் உணர்ச்சிகளை மட்டும் பார்த்து ஏமாந்து போகிறோம். இதைத்தான் தற்காதலின் டாம்பீகம் என்று நான் என் கட்டுரையில் குறிப்பிடுகிறேன். ●

கமல்ஹாசன் என்னும் உத்தம நாயகன் : கடவுள் பாதி, கழிவிரக்கம் மீதி!

கமல்ஹாசன் என்ற கலைஞனை எப்படி மதிப்பிடுவது?

கறுப்புச் சட்டை அணிந்து பல மேடைகளில் தோன்றுபவர், பெரியார், மார்க்ஸ், காந்தி ஆகியோர் குறித்து அவ்வப்போது பேசுபவர், பார்ப்பனராக இருந்தபோதும் பார்ப்பன எதிர்ப்புக் கருத்துகளைப் பதிவு செய்பவர், 'காந்தியைக் கொன்றது இந்துத்துவப் பார்ப்பனியம்தான்' என்று 'ஹே ராம்' படத்தில் அழுத்தமாகப் பதிவு செய்தவர், திரைப்படத் தொழிலாளர்கள் பிரச்சனை ஏற்பட்டபோது தமிழுணர்வு என்ற பெயரில் தொழிலாளர்களுக்கு எதிராகத் 'தமிழ்ப் படைப்பாளிகள் சங்கம்' ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது தொழிலாளர்களுக்கு ஆதரவாக நின்று பெப்சியை ஆதரித்தவர், டிஜிட்டல் கேமிரா, டி.டி.எச் போன்ற மாற்றங்களைத் தமிழ் சினிமாவில் முன்னெடுப்பவர், பாபர் மசூதி இடிக்கப்பட்டபோது 'ஒரு இந்தியனாகத் தலைகுனிந்து வெட்கப்படுகிறேன்' என்று கண்டித்தவர் என்று பல பெருமைகள் கமலுக்கு உண்டு.

அதே நேரத்தில் பார்ப்பன எதிர்ப்புக் கருத்துகளை முன்வைக்கும் கமலின் படங்களில் பார்ப்பனப் பாத்திரங்கள்தான் பிரதானமாக இருக்கும். அனந்து, சுஜாதா, பாலகுமாரன், கிரேஸி மோகன் என்று கமலைச் சுற்றி அன்றும் இன்றும் இருக்கும் கூட்டம் பார்ப்பனக் கூட்டம்தான். 'ஹே ராம்' படத்தில் காந்தியை முன்வைத்த கமல்தான் 'உன்னைப் போல் ஒருவன்', 'விஸ்வரூபம்' போன்ற படங்களில் முஸ்லிம்களை மட்டும் தீவிரவாதிகளாகச் சித்திரிக்கும் இந்துத்துவ அரசியலைப் பிரதிபலித்தவர், 'பர்மா பஜாரில் திருட்டு விசிடி விற்கப்படும் பணம் தீவிரவாதத்துக்குப் பயன்படுகிறது' என்று வெளிப்படையாகப் பேசியவர், பாபர் மசூதி இடிப்பைக் கண்டித்த கமல்தான் அத்வானிக்கு 'விஸ்வரூப'த்தைத் திரையிட்டுக் காட்டி விருந்து சாப்பிட்டார். 'விருமாண்டி'யில் மரண தண்டனை எதிர்ப்பை வலியுறுத்திய கமல்தான் 'உன்னைப் போல் ஒருவ'னில் தீவிரவாதிகளை எந்த விசாரணையும் இன்றி சுட்டுக் கொல்ல வேண்டும் என்றார். 'வேட்டையாடு விளையாடு'வில் கௌதம் மேனனின் என்கவுண்டர் ஸ்பெஷலிஸ்டும் அவரே.

இந்த முரண்பாடுகள்தான் 'கமல்'. இந்த முரண்பாடுகள் வழியாகத்தான் அவரை மதிப்பிட முடியும். 'உத்தம வில்ல'னும் இந்த முரண்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட கதைதான். சாகும் நாள் தெரிந்து வாழும் நாட்களை எண்ணிக்கொண்டிருக்கும் ஒரு திரை நடிகன், சாகா வரம் பெற்றவன் என்று நம்பப்படுபவனின் பாத்திரத்தில் தன் கடைசித் திரைப்படத்தில் நடிக்கிறான். கேட்பதற்கு சுவையான இந்த ஒன்லைனை எவ்வளவு தூரம் சீரழிக்க முடியுமோ அவ்வளவு தூரம் சீரழித்திருக்கிறார்கள்.

கமலின் படங்களில் காணப்படும் சில பொதுவான பிரச்சனைகள் எப்படி உத்தம வில்லனைச் சீரழித்திருக்கின்றன என்று பார்ப்போம்.

ரஜினி, விஜயகாந்த், சத்யராஜ் போன்றவர்கள் நடித்துக்கொண்டிருந்த காலத்திலேயே 'கமல் என்றால் வித்தியாசமாக நடிப்பவர்' என்று பெயரெடுத்தவர் கமல். கமல் ரசிகர்கள் என்றால் புத்திசாலிகள் என்ற பிம்பமும் உண்டு. ஆனால் நாயக பிம்ப உருவாக்கத்தில் மற்றெந்தப் படங்களுக்கும் சலித்தவையல்ல கமல் படங்கள். ஓர் ஒப்பீட்டுக்காக ரஜினி கமல் படங்களை எடுத்துக்கொள்வோம். உண்மையில் ரஜினி தன் மசாலாப் படங்களில் காட்சிப்படுத்திய நாயக பிம்பங்களைக் கமல் தன் 'வித்தியாசமான' படங்களில் வேறு மாதிரியாகக் காட்சிப்படுத்தியவர், கமல் படங்களில் ஒவ்வொரு பிரேமிலும் அவர் முகத்தை நாம் பார்த்தே ஆகவேண்டும். 'கடவுள் இல்லைன்னு சொல்றவனை நம்பு; கடவுள் இருக்குன்னு சொல்றவனைக்கூட நம்பு. ஆனா நான்தான் கடவுள்னு சொல்றவனை நம்பாதே' என்ற கமல்தான், தன்னைப் பற்றி 'ஆழ்வார்பேட்டை ஆண்டவா' என்று புகழ்ந்து பாட அனுமதித்தவர். 'எந்திரன்' படத்தில் ரஜினி நினைத்திருந்தால் அவரைப் பற்றிப் போற்றிப் புகழப்படும் பன்ச் டயலாக்குகளை வைத்திருக்கலாம். ஆனால் வசீகரன் என்ற கோழைத்தனமான விஞ்ஞானி, அசாதாரணமான 'எந்திரன்' சிட்டி ரோபோ என்ற அளவில்தான் படத்தின்

சித்திரிப்புகள் இருக்குமே தவிர ரஜினியைப் பற்றிய தனி மனிதப் புகழ்ச்சி சித்திரிப்புகள் இருக்காது. ஆனால் கமல்ஹாசனோ 'உன்னைப் போல் ஒருவ'னில் ஒரு 'காமன்மேனாக' வந்தாலும் வாக்காளர் பட்டியலில் பெயர் விடுபட்டுப் போன கமல்ஹாசனின் தனிப்பட்ட பிரச்சனைகள் பற்றிப் பேசுவார். 'சந்திரமுகி' என்று ஹீரோயினை மையப்படுத்திய டைட்டிலில் கமல் நடிப்பதைப் பற்றி யோசிக்கவே முடியாது. அப்படி நடித்தாலும் 'அவ்வை சண்முகி'யைப் போல 'சந்திரமுகி'யாக கமலே நடித்திருப்பார்.

இந்த நாயக பிம்பப் பிரச்சனைதான் உத்தம வில்லனிலும் பிரதிபலிக்கிறது. படத்தில் உத்தமனும் கமலே; வில்லனும் கமலே; உத்தம வில்லனும் கமலே. படத்தின் இரண்டு கதை இழைகளில் மனோரஞ்சன் என்ற சினிமா நடிகன் தன் வாழ்நாட்களை எண்ணிக்கொண்டு வீழ்ச்சியடைந்தாலும், தன் வாழ்க்கையில் அதுவரை இருந்த சிக்கல்களைச் சரி செய்து நிம்மதியாகக் கண்மூடுகிறான். நாடகத்திலோ (அதை சினிமா என்று யாராவது நினைத்துக்கொண்டால், அது அவர்களது கருத்துச் சுதந்திரம்!) ஒரு தேசத்தையே கொடுங்கோலனின் ஆட்சியில் இருந்து காப்பாற்றுகிறான். நிஜத்தில் மனோரஞ்சன் தன் வாழ்க்கையில் சில வில்லத்தனங்களைச் செய்கிறான். தன் காதலி யாமினியைக் கைவிட்டு விட்டு இன்னொரு பெண்ணை மணக்கிறான். மார்க்கதரிசியின் அற்புதமான (?) படங்களில் நடித்துக்கொண்டிருந்தவன், மாமனாரின் பேச்சைக் கேட்டு மசாலாப் படங்களில் நடிக்கிறான். ஒருகட்டத்தில் அவன் மகளைச் சந்திக்கும்போது அவள் தன் கசப்புணர்வைப் பிரதிபலிக்கிறாள். மகனுக்கும் மனோரஞ்சனுக்கும் இடையில் நல்ல உறவு இல்லை. ஆனால் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக இதைச் சரி செய்கிறான் மனோரஞ்சன். அதுவரை விலகியிருந்த மார்க்கதரிசியின் படத்தில் நடிப்பதன் மூலம் மீண்டும் 'நல்ல கலைஞன்' என்ற இடத்துக்குத் திரும்புகிறான். மனோரஞ்சன் காதலியைக் கைவிட்டதற்கு அவன் காரணமில்லை. மானேஜர் சொக்கு, மாமனாரின் சதிகளே காரணம் என்பதைத் தன் மகளுக்கு உணர்த்துகிறான். மகனும் தன் அப்பாவைப் 'புரிந்துகொள்கிறான்'. ஆக எல்லோருக்கும் நல்ல பிள்ளையாகக் கண் மூடுகிறான் மனோரஞ்சன். மகன், மனைவி, மகள், மாமனார், டாக்டர், டிரைவர் என அனைவருக்கும் சாகும்போது மனோரஞ்சன் ஹீரோ. அப்புறம் என்ன உத்தம 'வில்லன்'?

'உத்தம வில்லன்' நாடகக் கதையிலும் சாகாவரம் பெற்றவனாக நம்பப்படும் அப்பாவி மிருத்யஞ்சனாக வந்து நம்மைச் சாகடிக்கிற உத்தமன் உண்மையில் வெறுமனே அப்பாவி அல்ல. அவர் பக்கத்து நாட்டு அரசர்தான் என்று இரணியன் நாடக முடிவில் அந்த நாட்டைச் சேர்ந்த உளவாளி சொல்கிறான் சுபம். பேருக்கு வில்லன் என்று பெயர் வைத்துக்கொண்டாலும் இதுவும் இன்னொரு ஹீரோ படமே. போதாததற்கு 'அவனை யாருதான் காதலிக்கலை?', 'அவன் காதல் இளவரசன்', 'கடவுள் பாதி மிருகம் பாதி கலந்து செய்த கலவை' (நரசிம்ம அவதாரத்தைக் குறிப்பிடும்போது) என்று தாங்க முடியாத அளவுக்கு நாயகப் புகழ்ச்சிகள் மற்றும் அவரது பழைய படங்கள் மற்றும் பிம்பங்கள் குறித்த நினைவூட்டல் வசனங்கள். தமிழ் சினிமாவின் திசையை மாற்றிய / மாற்று சினிமாக்கள் என்று அறியப்படுகிற எந்தப் படமுமே நாயக மையப் படங்கள் அல்ல. 16 வயதினிலே, உதிரிப்பூக்கள், அவள் அப்படித்தான், வீடு என்று தமிழின் குறிப்பிடத்தக்க சினிமாக்களாக அறியப்படுபவையாக இருந்தாலும் சரி, (விமர்சனங்கள் இருந்தாலும்) சமீபத்தில் தமிழ் சினிமாவில் திசை மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய 'ஆரண்ய காண்டம்', 'சூது கவ்வும்', 'பீட்சா', 'ஜிகர்தண்டா' போன்ற படங்களாக இருந்தாலும் சரி, எவையுமே நாயக மைய சினிமாக்கள் அல்ல. இன்னும் சொல்லப் போனால் நாயக பிம்பங்களை உடைத்துத்தான் இவை கரையேறின. இதை உணர்ந்து கொள்ளாதவரை கமலுக்கு விமோசனமில்லை; கமலின் படத்தைப் பார்க்க நேர்கிற நமக்கும் விடுதலையில்லை.

கமலுக்குப் பெயர் வாங்கித் தந்த படங்கள் என்று பட்டியலிட்டால் (சிப்பிக்குள் முத்து, குணா, மகாநதி, அன்பே சிவம், நம்மவர்) அவை நிச்சயம் கழிவிரக்கத்தைத் தூண்டும் படங்களாகவே இருக்கும். ஒன்று அந்தப் படங்களில் கமல் கேன்சர் வந்து மரணத்தை நெருங்கிக்கொண்டிருப்பார் அல்லது மனநிலை பிறழ்ந்தவராக இருப்பார். இதுதான் 'சக்சஸ் ஃபார்முலா' என்று கமல் நினைத்திருக்கக்கூடும். எனவே கமலின் பெரும்பாலான படங்களில் தன் பாத்திரத்தை ரசிகர்களிடம் கழிவிரக்கத்தைத் தூண்டும்படி அமைத்திருப்பார். அட, தசாவதாரத்திலும் ஒரு அவதாரத்துக்கு மூக்கிலே ரத்தம் வருகிறது. கொஞ்ஞ்சம் கொஞ்ச்ச்சம் தமிழ் பேசிப் பாட்டுப் பாடும் சிங்குக்கு கேன்சர். இந்த வரிசையில் உத்தம வில்லனிலும் கமலுக்கு மூக்கில் ரத்தம் வருகிறது மூளையில்

கட்டி. படத்தில் ஒரு காட்சியில் பாலசந்தரே கேட்கிறார், "எத்தனை படமா இப்படி எடுக்கிறது?" என்று. ஆனாலும் கமலுக்கு மூக்கில் ரத்தம் வருகிறது, மூளையில் கட்டி. 'நாடகம் விடும் வேளைதான் உச்சக்காட்சி நடக்குதம்மா..' வாழ்வே மாயம், நினைத்தாலே இனிக்கும் காலத்தில் இருந்து பார்த்த வியாதி.

கழிவிரக்கத்தைத் தூண்டுவது என்று முடிவெடுத்துவிட்டீர்கள். குறைந்தபட்சம் வேறு வியாதிகளே கிடைக்கவில்லையா? பலபேருடன் பாலுறவு கொண்டதால் நாயகனுக்கு எய்ட்ஸ் வந்துவிடுகிறது என்று எடுக்கும் அளவுக்கு நாமோ தமிழ் சினிமா ரசிகர்களோ துணிச்சல் பெறவில்லை. குறைந்தது, குடித்துக் குடித்து ஈரல் கெட்டுவிட்டது என்றாவது சொல்லலாமே! இன்னும் எத்தனை நாட்களுக்குத்தான் கமலுக்கு மூக்கில் ரத்தம் வருவது! அதைப் பார்த்து நமக்குக் கண்ணிலும் காதிலும் ரத்தம் வருவது! 'நம்மவர்' படத்திலும் கிட்டத்தட்ட இதே கதைக்களம்தான். ஆனால் அதிலிருக்கும் இயல்புத் தன்மை உத்தம வில்லனில் தவறியிருப்பதை நாம் உணரலாம்.

கமலின் சமீபத்திய படங்களில் காணப்படும் ஆத்திக நாத்திகப் பிரச்சனை இந்தப் படத்திலும் வருகிறது. கமல், 'கடவுள் இல்லைன்னு சொல்லலை; இருந்தா நல்லாயிருக்கும்' என்று சொல்லும் நாத்திகர். நாத்திகத்துக்கென்று தமிழகத்தில் நெடுங்கால மரபு உண்டு. இந்திய அளவிலும் உண்டு. ஆனால் கமல் தன் படங்களில் முன்வைக்கும் நாத்திகம் மிக மிக மேலோட்டமான, அடிப்படையான நாத்திகம். சாதி ஒழிப்புக்கு முதன்மை யிடம் கொடுத்த பெரியாரின் நாத்திகமோ, தத்துவார்த்த அளவில் வைதீகத்தை மறுத்த இந்திய அளவிலான பொருள்முதல்வாத நாத்திகமோ அல்ல. வெறுமனே நாத்திகக் கவர்ச்சியில் திராவிடர் கழகத்தில் உறுப்பினராகச் சேரும் ஒருவர் தொடக்கக் காலத்தில் முன்வைக்கும் மேலோட்டமான நாத்திகமே கமல் தன் படங்களில் முன் வைப்பது. ஆனால் அதுவும்கூட சமீப காலமாக ஊசலாட்டத்துடன்தான் முன் வைக்கப்படுகிறது. அதற்கு மிகச் சிறந்த உதாரணம் 'தசாவதாரம்'.

'தசாவதாரம்' பகுத்தறிவை வலியுறுத்திய படம் என்று திராவிடர் கழகத் தலைவர் கி.வீரமணி கமலுக்கு சால்வை அணிவித்துப் பாராட்டினார். ஆனால் உண்மையில் 'தசாவதாரம்' கடவுளை வலியுறுத்திய படம்தான். கமலை எதிரிகள் துரத்தும்போது பாலத்தில் இருந்து ஒரு லாரியில் குதிப்பார். நாமத்துடன் வைணவப் பெயர் எழுதப்பட்ட லாரி அது (ராமநாராயணன் மற்றும் வேறு சிலர் இயக்கிய பக்திப் படங்களை அடுத்து இந்த மொக்கையான காட்சி தசாவதாரத்தில்தான் இடம் பெற்றது). இதுபோல் பல வைணவ அடையாளங்கள் படத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும். ஆற்றுமணலில் அசின் கமலிடம், "உனக்கும் எனக்கும் ஸ்நான பிராப்திகூட கிடையாது" என்று சொல்லும்போது கால் தடுக்கும். கீழே இருப்பது முந்தைய ஜென்மத்தின் சோழர்கால அடையாளங்கள். அந்த ஜென்மத்தில் கமல் ராமானுஜதாசன், அசின் அவரது மனைவி. படத்தின் இறுதிக்காட்சி கூட கரையொதுங்கிய பெருமாளின் சிலையுடன் முடியும். ஆக 'கடவுள் இருந்தா நல்லா இருக்கும்' என்று நினைக்கும் கமல் தன் படங்களின் மூலம் அப்படியான கடவுளை உருவாக்குகிறாரா என்று சந்தேகம் வருவதைத் தவிர்க்க முடியவில்லை.

'உத்தம வில்ல'னிலும் உத்தமன் சாகாமல் தப்பிக்கும் காட்சிகள் எல்லாம் பெரும்பாலும் கடவுளின் கைங்கர்யம் போலவே இருக்கிறது. 'தாகமாய் இருக்கிறது' என்று உத்தமன் வேண்டும்போது உடனே தண்ணீர் கிடைக்கிறது. கடவுளை நம்பலாம் என்று பார்த்தால், பின்னாலேயே முதலை வருகிறது. நாத்திகத்தை வலியுறுத்தும் இரண்யனும் அவனுடன் ஆடுபவர்களும் கறுப்புச் சட்டை அணிந்து நடனம் ஆடுகிறார்கள். இரண்யனைக் கொல்ல வந்த பெருமாளோ சொறிந்து சொறிந்து, விஷம்தோய்ந்த நகத்தின் காரணமாகச் செத்துப்போகிறார். மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது. ஆனால் அடுத்த காட்சியில் மனோரஞ்சனும் இறந்துவிடுகிறான். கடவுளை அவமானப்படுத்தியதால்தான் அவன் இறந்துவிடுகிறானா என்று தோன்றுவதைத் தவிர்க்க முடியவில்லை.

இத்தகைய ஊசலாட்ட நாத்திகத்தைக் கமல் இனி வரும் படங்களில் தவிர்ப்பதே நல்லது என்று தோன்றுகிறது. இப்போதைய தேவை நாத்திகமும் அல்ல. இந்துத்துவ எழுச்சியும் தலித்துகளுக்கெதிரான இடைநிலைச் சாதிகளின் எழுச்சியும் மிகுந்துள்ள சூழலில் கமலுக்குத் துணிவிருந்தால் அதைக் காட்சிப்படுத்தலாம், இப்படியான மொக்கை நாத்திகத்தை அல்ல. மேலும் கமல் என்னதான் பார்ப்பன எதிர்ப்பு பேசினாலும் பார்ப்பனர்கள் கதைகளையே மீண்டும் மீண்டும் எடுத்துக் கொண்டிருப்பதைப் போல, அவர் என்னதான் நாத்திகம் பேசினாலும் மீண்டும் மீண்டும் வைணவத்தையே முன்னிறுத்துகிறார். தசாவதாரம் படம் இதன் உச்சம்.

தப்பித் தவறி, வேறு வழியில்லாமல் 'அன்பே சிவம்' என்று ஒரு படம் எடுத்துவிட்டார். ஆனால் அதையும் 'அன்பே வெங்காடஜலபதி' என்று வசூல்ராஜா எம்.பி.பி.எஸ். ஸில் பேசிச் சமன் செய்திருப்பார். உத்தம வில்லனிலும் வைணவப் பெருமாளை எதிர்த்த இரண்யனின் கதைதான். கமலால் ஏன் வைணவத்தை விட்டுவிட்டு வர முடியவில்லை என்று அவர்தான் யோசிக்க வேண்டும்.

கமல் படத்தின் பொதுவான பிரச்சனைகள் உத்தம வில்லனில் எப்படிப் பிரதிபலித்தன என்று பார்த்தோம். இனி உத்தம வில்லனுக்கேயான பிரச்சனைகள்.

படத்தில் முரண்பாடான இரு கதை இழைகள். ஆனால் இரண்டுமே மிக மிகச் சாதாரணமான கதை இழைகள். ஒரு கதை, நாம் பல படங்களில் பார்த்துச் சலித்த, கழிவிரக்கத்தைத் தூண்டும் கதாநாயகனின் கதை. இன்னொன்று கொடுங்கோலனிடமிருந்து இளவரசியை மீட்கும் சாகசக் கதை. இதை எம்.ஜி. ஆர் காலம் தொடங்கி 'இம்சை அரசன்' காலம் வரை பார்த்திருக்கிறோம். அதிலும் இம்சை அரசனின் சூழ்ச்சிக்கார தாய்மாமன் பாத்திரம்தான் நாசருக்கு இந்தப் படத்திலும். வெள்ளை விக்கை மட்டும் கழற்றி வைத்துவிட்டு அப்படியே வந்துவிட்டார்., இந்த 'உத்தம வில்லன்' நாடக சினிமாவைப் போன்ற கேவலமான காட்சிச் சித்திரிப்புகளையோ வசனங்களையோ மிக மிகச் சுமாரான படங்களில்கூட பார்த்ததில்லை.

படத்தின் கதைப்படி மனோரஞ்சனை வைத்துப் பல நல்ல படங்களைக் கொடுத்தவர் இயக்குநர் மார்க்கதரிசி. நீண்ட இடைவெளிக்குப் பிறகு, அவரிடம் சென்று தன் கடைசிப் படத்தை இயக்கும்படி இறைஞ்சும் மனோரஞ்சன் ஏன் நகைச்சுவைப் படத்தைத் தேர்ந்தெடுக்கிறான்? ஏன் காலத்தால் அழியாத ஒரு மாற்று சினிமாக் கதையை அவன் தேர்ந்தெடுக்கவில்லை? 'ஆடியன்ஸ் சிரித்துக்கொண்டே தியேட்டரை விட்டு வெளியே வர வேண்டும்' என்கிறான். அப்படியான படத்தை எடுப்பதற்கு எதற்கு மார்க்கதரிசி என்ற 'நல்ல, சீரியஸ் இயக்குனர்'? ஏன் அப்படியான ஒரு முழுநீள நகைச்சுவை சினிமாவைத் தன் மாமனாரை வைத்தே உருவாக்க முடியாதா? 'வில்லன் என்றால் வில்லை உடையவன். அர்ஜுனன் கூட வில்லன்தான்' போன்ற அரதப் பழசான மொக்கை ஜோக்குகள் எல்லாம் வசனங்களாக வருகின்றன. இந்த மொக்கையான நாடக சினிமாவை 'நகைச்சுவை சினிமா' என்று மனோரஞ்சனும் மார்க்கதரிசியும் முடிவு செய்வதைக்கூடப் பொறுத்துக்கொள்ளலாம். ஆனால் அதை அடிக்கடி ரஷ் போட்டுப் பார்த்து, அவர்களே சிரித்து மகிழ்வதைத்தான் தாங்க முடியவில்லை.

இந்தப் படத்தின் இரண்டே இரண்டு நல்ல அம்சங்கள் என்று நான் நினைப்பது மனிதர்களை அவரவர்கள் பலவீனங்களோடும் இயல்புகளோடும் ஏற்றுக்கொள்ள வலியுறுத்தும் மனோரஞ்சனின் கதை மற்றும் மனோரஞ்சன் அர்ப்பணா உறவு.

ஆனால் மனிதர்களுக்கு இடையிலான உணர்வுகளைச் சித்திரிக்கும் காட்சிகள்கூட இந்தப் படத்தில் பலவீனமாகத்தான் இருக்கின்றன. வேறு பல விமர்சனங்கள் இருந்தாலும் தேவர் மகன், மகாநதி, அன்பே சிவம், நம்மவர், வசூல்ராஜா எம்.பி.பி.எஸ் போன்ற படங்களில் இத்தகைய உணர்வுச் சித்திரிப்புக் காட்சிகளில் இருந்த எதார்த்தமும் அழகியலும் உத்தம வில்லனில் இல்லை. பலரும் கமல் பார்வதியுடன் பேசும் காட்சி, எம்.எஸ்.பாஸ்கர் காட்சிகள், கமல் தன் மகனுடன் பேசும் காட்சி, கமல் தன் ஒப்பனையைக் கலைக்கும்போது பார்வதி கடிதத்தை வாசிக்கும் காட்சி ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுகிறார்கள். உண்மைதான். ஆனால், இது போன்ற காட்சிகளை நாம் எந்தப் படத்திலும் பார்த்துவிட முடியும். மேலும் உத்தம வில்லனில் இருக்கும் தாங்கவே முடியாத மற்ற காட்சிகளைப் பார்த்து நொந்திருப்பதால் இவை நல்ல காட்சிகளாகத் தோன்றுகின்றன.

மனோரஞ்சன் தன் பழைய காதலி குறித்தும் மகள் குறித்தும் தெரிந்து நெகிழ்ந்தபோதும் டாக்டர் அர்ப்பணாவுடனான காதலைத் தொடர்வது ஏன்? இறுதியில் தன் மனைவியிடம் எல்லாவற்றையும் பகிர்ந்துகொள்ளும் அவன் ஏன் அர்ப்பணா உறவு பற்றிச் சொல்லவில்லை? காதலைப் பிரித்தது மனோரஞ்சனின் மனைவி செய்த துரோகம் என்றால் மனைவிக்குத் தெரியாமல் டாக்டருடன் உறவு கொள்வது மனோரஞ்சன் செய்யும் துரோகமில்லையா? என்று கேள்விகளை முன் வைக்கலாம். ஆனால் உண்மையில் இப்படியான கேள்விகள் கேட்க முடியாத அளவுக்குச் சிக்கலானதுதான் வாழ்க்கை. அதை ஆண்ட்ரியா தன் நடிப்பால் சிறப்பாகப் பிரதிபலித்திருக்கிறார். ஆனால் அதையும்கூட இரண்டு காட்சிகள் சிதைத்துவிடுகின்றன.

காரில் ஆண்ட்ரியாவும் கமலும் காதலில் நெகிழும் காட்சியில் மீண்டும் மீண்டும் டிரைவரிடம் "உனக்கு வேற வேலை பார்த்துவெச்சிருக்கேன்" என்று கமல் அழுத்திச் சொல்வது ஏதோ ரகசிய உறவை வெளியே சொல்லாமல் இருப்பதற்கான கையூட்டு போலவே தொனிக்கிறது. ஊர்வசி மருத்துவமனையில் இருக்கும் காட்சியில் "டாக்டரும் நம்ம ஃபேமிலிதான்" என்று சொல்லும் காட்சி பார்வையாளர்களிடம் பலத்த நகைப்பை ஏற்படுத்தும் குரூர நகைச்சுவை.

கமல் தன் படங்களைப் பற்றி மட்டுமல்லாமல் தன் நடிப்பு குறித்தும் பரிசீலனை செய்ய வேண்டிய காலமிது. ஒரே மாதிரியான கதைகளில் நடித்து, நடனம் ஆடத் தெரியாத நடிகர்கள் இருந்தபோது வேண்டுமானால் கமல் சிறந்த நடிகராக இருந்திருக்கலாம். ஆனால் இப்போது வெவ்வேறு கதைக்களங்கள் பரிசீலிக்கப்படுகின்றன. எல்லா நடிகர்களுக்கும் நடிக்கவும் தெரிகிறது. நடனமாடவும் தெரிகிறது, ஆனால் இன்னமும் மென்று விழுங்கும் வார்த்தைகள், நாயகன் காலத்து அழுகை என்று கமல் ஒரே மாதிரியாக நடிப்பதை ரசிக்க முடியவில்லை. பார்வதி, எம்.எஸ்.பாஸ்கர், ஆண்ட்ரியா ஆகியோருடன் நடிக்கும்போது அவர்கள் நடிப்பின் எல்லைகளை கமலால் தொட முடியவில்லை என்பது ஒரு சோகம் என்றால் நாசர், ஜெயராம் என்ற இரண்டு திறமையான கலைஞர்களை வீணடித்திருப்பது இன்னொரு சோகம். ●

▸ கவின் மலர்

vayadhinile

உன் கனவே உன் அடையாளம்

நாடறிந்த தடகள வீராங்கனை அவர். பக்கத்து மாநிலத்தைச் சேர்ந்த அவர் சென்னையில் வசித்து வருகிறார். திருமணத்திற்கு முன் அப்பாவின் பெயரையும் திருமணத்திற்கு பின் கணவனின் பெயரையும் தன்பெயருடன் இணைத்துக்கொண்டவர். ஒரு நேர்காணலுக்காக அவரை சந்திக்கச் சென்றபோது அவருடைய வீட்டின் முகப்பில் அவர் கணவரின் பெயர் பொறித்த பலகை மாத்திரம் இந்ததைக் கண்டு இது அவர் வீடு இல்லை என்று நினைத்து திரும்ப எத்தனித்தபோது வாசலில் வந்து என்னை வரவேற்றார். எனக்கு அதிர்ச்சியாக இருந்தது. இந்தியாவுக்காக பல பதக்கங்களைப் பெற்ற தங்க மகள் அவர். ஆனால் அவர் வீட்டுப் பெயர்ப் பலகையில் அவருக்கு இடமில்லை.

கீர்த்தனா மதுரையைச் சேர்ந்த ஒரு தடகள சாம்பியன். எந்தப் போட்டிக்குச் சென்றாலும் பதக்கங்கள் பெற்று வந்த கீர்த்தனா திருமணமானவுடன் குழந்தைகளை மட்டுமே பெற்றார். 18 ஆண்டுகள் கழித்து பிள்ளைகளை வளர்த்து ஆளாக்கியவுடன் அவர் மீண்டும் 'மாஸ்டர்ஸ் சாம்பியன்ஷிப்' போட்டிகளில் கலந்துகொண்டு பதக்கம் பெற்றார். அதன்பின் ஏராளமான பதக்கங்களை இந்தியாவின் சார்பில் இதுவரை வென்றுவிட்டார். இது குறித்து அவரை நேர்காணல் செய்வதற்காகப் பேசியபோது, எப்படி தன் திறன்களைக் குடும்பத்துக்காக விட்டுக் கொடுக்க நேர்ந்தது என்று விளக்கினார். அதன்பின் அதே குடும்பம் ஊக்கப்படுத்த அவர் மீண்டும் தடகளத்தில் இறங்கினார். ஆனால் எத்தனையோ கீர்த்தனாக்கள் வாய்ப்பின்றிக் குடும்பத்தில் உழன்று கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களில் ஒருவராகத்தான் 36 வயதினிலே வசந்தியும் இருக்கிறாள்.

கேரள நடிகை மஞ்சு வாரியர் திருமணமாகி 10 ஆண்டுகள் நடிக்காமல் இருந்து மணவிலக்கு பெற்று பின் மீண்டும் நடிக்க வந்தபோது அவருடைய மறு வருகைக்கான படமாக அமைந்த 'ஹவ் ஓல்ட் ஆர் யூ' தான் தமிழில் '36 வயதினிலே' ஆக மாறியிருக்கிறது. இங்கு ஜோதிகா 8 ஆண்டுகளுக்குப் பின் மீண்டும் நடிக்க வந்திருக்கிறார்.

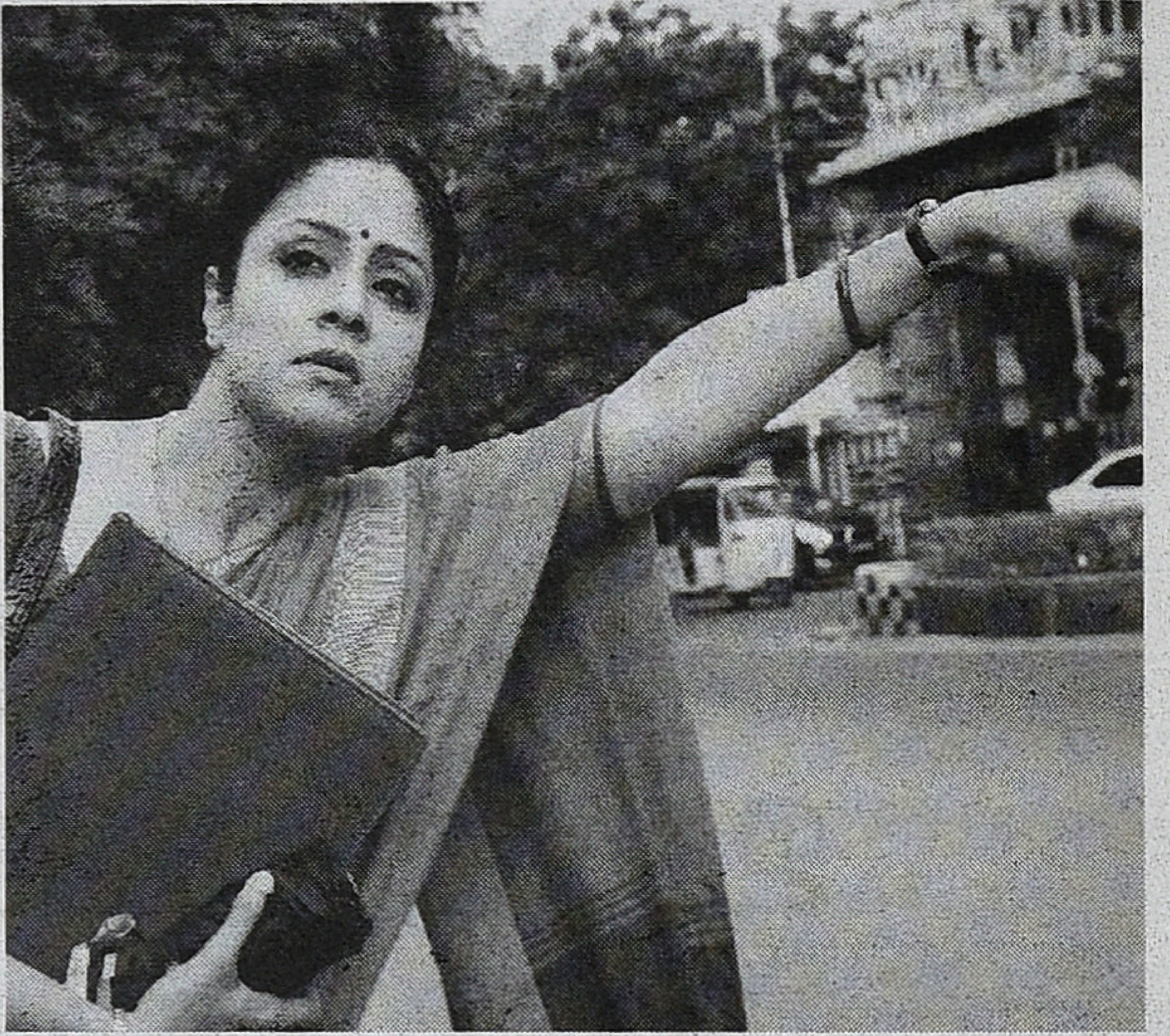
ஜோதிகா திரையில் தோன்றுகையில் திரையரங்கில் கொண்டாட்டத்தைக் காண முடிகிறது. 'மன்மதன் அம்பு' திரைப்படம் கொண்டாட முடியாத ஒன்று என்றாலும் அதில் த்ரிஷாவின் பாத்திரப் படைப்பு மறக்க முடியாதது. தன்னைத் திருமணம் செய்து கொள்ளவிருக்கும் மாதவன் 'திருமணத்திற்குப் பின் நடிக்கக் கூடாது' என்று சொல்லும்போது அதை மறுத்துப் பேசும் த்ரிஷா 'இது என் தொழில். இதைச் செய்யக்கூடாது என்று சொல்ல உனக்கு உரிமை இல்லை' என்பார். ஷாலினி, ஜோதிகா போன்ற திறமையான கலைஞர்களுக்குத் திருமணம் என்று கேள்விப்படும்போது, அதிலும் அவர் தம் கணவர்கள் திரையில் தொடர்ந்து நடிப்பார்கள். ஆனால் இவர்கள் வீட்டிலிருந்து

கொண்டு பிள்ளைகளைப் பெற்று வளர்த்து ஆளாக்கி ஒரு சராசரி பெண் போல இருப்பார்கள் என்கிற நினைவே ஆதங்கத்தையும் கோபத்தையும் ஒரு சேரத் தந்தது. இந்த ஆதங்கத்தைப் போக்க வந்த படமிது.

இப்படத்தின் வசீகரமே கேரளத்திலும் தமிழ்நாட்டிலும் இதில் நடிக்க திறமையான இரண்டு நடிகைகளின் மறு வருகை தேவைப்பட்டிருக்கிறது என்பதுதான். ஓரளவிற்கு நிஜ வாழ்வில் பொருந்திப் போகும் இவர்களின் பாத்திரங்களில் ஒவ்வொரு பெண்ணும் தன்னைப் பார்க்கிறாள். ஆணாதிக்கம் நிறைந்த தமிழ் சினிமாவில் நாயகியை மையமிட்டுக் கதை பின்னப்படும் திரைப்படங்களைக் காண்பது மிகவும் அரிது. அப்படி அரிதினும் அரிதான ஒரு திரைப்படம்தான் இது. தமிழ் சினிமாவில் பெண்களை மையமிட்டு இனி வரும் ஆண்டுகளில் திரைப்படங்கள் வருவதற்கு இப்படம் ஓர் அடித்தளம் அமைத்துக் கொடுக்குமென உறுதியாக நம்பலாம்.

ஜோதிகா எந்த இடத்திலும் மஞ்சு வாரியரின் சாயல் வந்து விடக்கூடாது என மிகக் கவனமாக நடித்திருக்கிறார். அதனாலேயே மஞ்சு சில காட்சிகளில் ஜோதிகாவை விட சிறப்பாக நடித்திருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. மாமனார் அவருக்கு ஃபிளாஸ்கில் காபி கொண்டு வந்து தரும்போது சிரிக்கும் சிரிப்பும், சமையல்கார அம்மாவை உடல்நலம் சரியில்லாமல் பார்க்கச் சென்றுவிட்டு வீட்டை விட்டு வெளியேறும் காட்சியையும் சொல்லலாம். ஆனாலும் ஜோதிகா தன்னளவில் மிக நிறைவாகவே வசந்தியாக மாறியிருக்கிறார். வசந்தியுடன் தன்னைப் பொருத்திப் பார்த்துக் கொள்ள எந்தப் பெண்ணாலும் முடியும். பெற்ற பெண் தன்னைப் புரிந்து கொள்ளாதபோதும், கணவன் தன்னை அவமானப்படுத்தும்போதும், தோழி யிடம் தன் வலியைச் சொல்லி அழும்பொழுதும் ஜோதிகா, தான் ஒரு மிகச் சிறந்த கலைஞர் என்பதை நிரூபிக்கிறார். கணவர் தமிழ்ச்செல்வனாக வரும் ரகுமான் தன் இயல்பான நடிப்பினால் கவர்கிறார். சீரியல் பல்புகள் பின்னணியில் எரிய ரகுமானும் ஜோதிகாவும் பேசிக்கொண்டே வருகையில் அது சண்டையாக மாறும் காட்சியில் இருவருமே போட்டி போட்டுக் கொண்டு நடித்திருக்கிறார்கள். அது படத்தின் மிக முக்கிய காட்சியும் கூட. ‘கனவென்றால் என்ன நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறாய்? தூங்கும்போது வருவதற்குப் பெயரா? கனவு என்ற ஒன்றைக் கண்டிருந்தால் தானே அதை அடைய முடியாத வலி தெரியும்?’ என்று பொங்கும் கணவன் முன் குமைந்து நிற்கிறாள் வசந்தி.

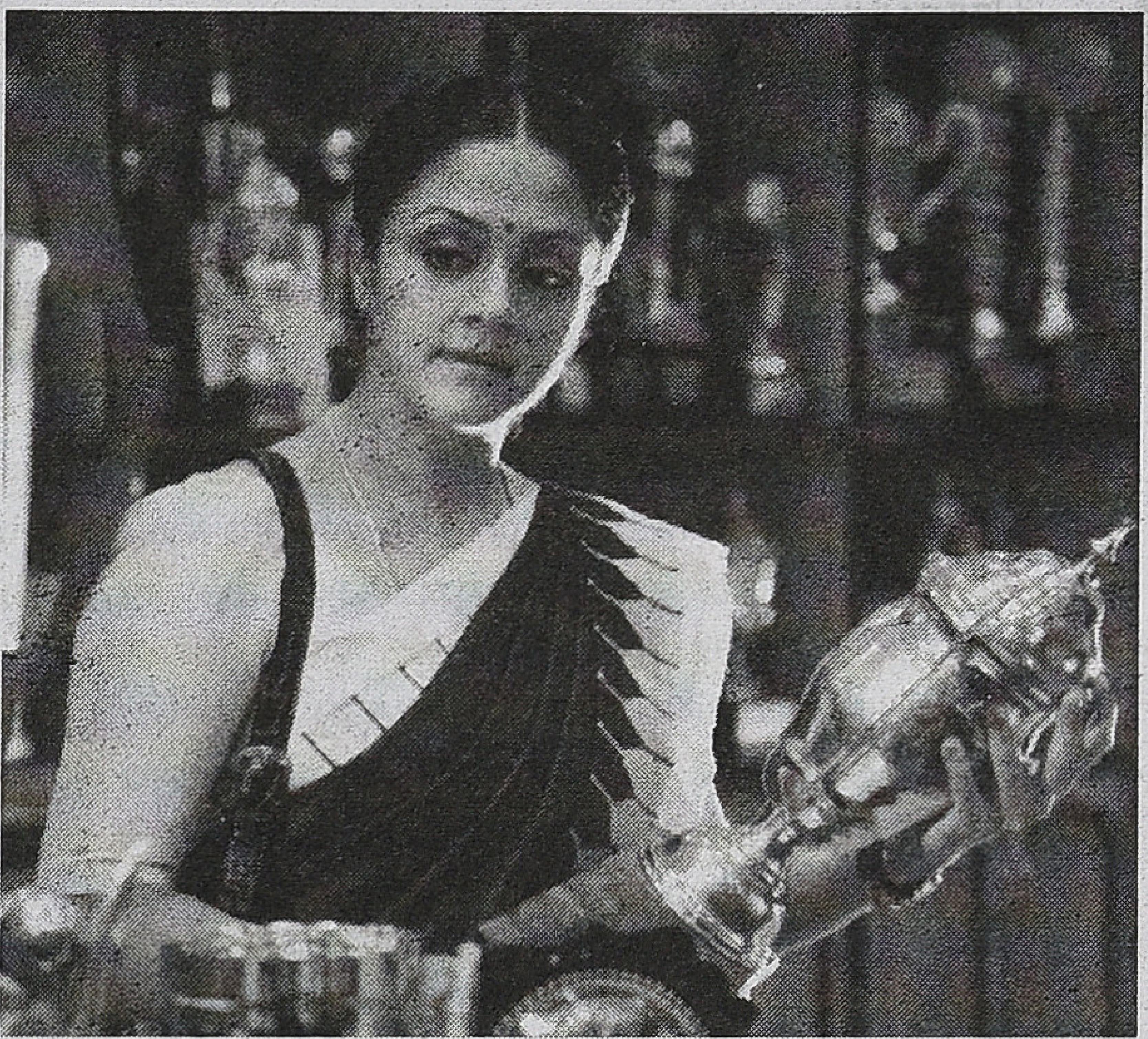
மகளாக நடித்த சின்னப்பெண் இஷா இந்தக் காலத்துப் பிள்ளைகளின் மனநிலையை அப்படியே பிரதிபலிக்கிறார். தாயின் பிறந்தநாளுக்கு கேக் வாங்கிவிட்டு, அவருக்கு அயர்லாந்து விசா கிடைக்கவில்லை என்று அறிந்தபின் அப்படியே கேக்கையும் அம்மாவையும் விட்டு விட்டு ஆட்டோ ஏறிச் செல்லும் காட்சியைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டும். வசந்தி, பேருந்தில் கண்ட சேதுலட்சுமி பாட்டியை வீடு தேடிப்போய் பார்க்கும் காட்சியில் இழையோடும் மனித நேயம் நெகிழ வைப்பது.



சந்தோஷ் நாராயணனின் ‘வாடி ராசாத்தி’ பிரபலமாகி விட்டது என்றாலும் இடைவேளைக்குப் பின் வசந்தியின் விஸ்வரூபத்தைச் சொல்லும் பாடலில் மலையாளத்தின் ‘விஜநதையில்’ பாடலுக்கு அருகிலே கூட அவருடைய மெட்டு நிற்கவில்லை. அந்தப் பாடல் மட்டும் அதுபோல அமைந்திருந்தால் வசந்தியின் ஆளுமை இன்னும் இன்னும் பெரிதாகி இருக்கக்கூடும். ஆனால் பின்னணி இசையில் சந்தோஷ் நிறைவாகச் செய்திருக்கிறார். கேமிரா கோணங்கள் கூட மலையாளத்தில் உள்ளது போல அப்படியே.

நம் சமூகத்தில் தற்போது அதிகமாகப் பேசு பொருளாகி விட்ட இயற்கை விவசாய முறை குறித்தும் பேசுகிறது படம். வசந்தி தன் வீட்டு மொட்டை மாடியில் காய்கறி பயிரிட்டு, தன் தெருவில் உள்ளவர்களையும் அதைச் செய்ய ஊக்குவிக்கிறாள். சற்றேனும் நாம் உண்ணும் நஞ்சு கலந்த உணவு குறித்துத் திடுக்கிட வைக்க, அமைச்சர் கலந்து கொள்ளும் அரங்கக் கூட்டமொன்றில் வசந்தி பேசும் பேச்சொன்று போதும். மலையாளத்தில் மஞ்சு தந்த காய்கறியைச் சாப்பிட்டுப் பார்க்கும் காட்சி ஒன்று வரும். படத்திற்கு தேவையில்லாத காட்சி. அதைத் தமிழில் வெட்டிவிட்டார் இயக்குநர் ரோஷன் ஆண்ட்ரூஸ். தமிழ்நாட்டில் அமைச்சர் மனது வைத்தால் போதும் என்று தெளிவாக அறிந்திருக்கிறார் இயக்குனர்.

சற்றே அசந்தாலும் இயற்கை உணவு குறித்த பிரச்சாரப் படம் போன்ற ஒரு தோற்றம் வந்திருக்க வேண்டிய ஒரு படத்தை, கொஞ்சம் வழுக்கினாலும் பெண்ணியப் பிரச்சாரப் படம் போல வந்திருக்க வேண்டிய ஒன்றை, சற்றே பிசகினாலும் ஒரு விக்கிரமன் பாணி படமாக வந்திருக்க வேண்டியதை இயக்குநர் ரோஷன் ஆண்ட்ரூஸ் தன் திறமையான இயக்கத்தாலும் முதிர்ச்சியான கையாளும் முறையாலும் தவிர்த்து வெல்கிறார். ஆனாலும் அபிராமியின் தேர்வில் சறுக்குகிறார். மலையாளத்தில் கனிகா இந்தப் பாத்திரத்தை இன்னும் அழுத்தமாகச் செய்திருந்தார். அபிராமியும் ஜோதிகாவும் கல்லூரியில் பேசும் காட்சிகளில் மலையாளத்தில் இருந்தது போன்ற



அழுத்தம் இல்லாமல் போனதற்கு அபிராமி ஒரு காரணம். மலையாளத்தில் கண்ணீர் வர வைக்கும் காட்சியாக இருந்த அது தமிழில் அப்படி இல்லை.

எல்லாம் முடிந்து குடியரசுத் தலைவரை சந்திக்கும் காட்சியில் 'இரண்டு ஆண்டுகளில் மிகச் சிறந்த தருணம் எது?' என்று அவர் கேட்கும்போது கணவன் அவள் கையைப் பற்றி அழுத்த, இத்தருணம்தான் என்று வசந்தி சொல்கையில் வசந்தியின் பிம்பம் சரிகிறது. 'எனக்கு கனவுகள் உண்டு. நான் உன்னுடன் அயர்லாந்துக்கு வரமாட்டேன்' என்று உறுதியாக அறிவித்த வசந்தி, 'அயர்லாந்தில் வேலைக்காரிக்குச் சம்பளம் அதிகம். அதனால்தான் என்னை அழைத்துப் போகிறாய் நீ' என்று கேட்ட வசந்தியின் பிம்பம் கலைந்துபோய் அங்கு அவள் மீண்டும் சராசரியாகி நிற்கிறாள். ஆனால் யதார்த்தத்தில் அப்படித்தான் பெண்கள் இருக்கிறார்கள். வசந்தி மட்டும் விதிவிலக்கா என்ன? நம் கனவு நாயகியை வசந்திக்குள் தேடுவது ஒருவேளை நம் குற்றமோ? ரோஷன் ஆண்ட்ரூஸின் வசந்திக்கு ஜனாதிபதியின் சந்திப்பும், நாடு முழுவதும் மொட்டை மாடியில் காய்கறி பயிரிடும் திட்டத்தை நடைமுறைப்படுத்துவதும் மட்டுமே கனவுகளாக இல்லை. அவமதித்த கணவன் தன்னை மதிக்க வேண்டும் என்பதும் அவளுடைய கனவாக இருந்திருக்கிறது. அது நிறைவேறியதும் அவள் நிறைவு கொள்கிறாள். தமிழ்ச்செல்வன் தான் எத்தனை சுயநலமானவன்! தன் மனைவி புகழ் பெற்றதும், குடியரசுத் தலைவரை சந்திக்கச் செல்லும் அளவிற்கு ஆனவுடன் வந்து அவள் கையைப் பற்றுகிறான் பெருமையுடன். அதுவரையில் அவளைத் தவிக்க விட்டவன் அவன்தான். தான் அயர்லாந்து செல்லத் தன் மனைவியைக் குற்றவாளி என்று போக்குவரத்து விபத்து வழக்கொன்றில் சிக்க வைக்கத் தயங்காதவன். நடுத்தர வர்க்கத்துக் கணவனை அப்படியே கண் முன் நிறுத்தும் பாத்திரம்.

பெண்களின் மாண்பைப் போற்றுவதும், தெரிந்தே தன் கனவுகளைத் தொலைத்துவிட்டுக் குடும்பத்திற்குள் தன்னைக் கரைத்துக் கொள்ளும் வசந்திகளை மீட்டெடுப்பதுமாக இத்திரைப்படம் தன் வேலையை மிகச் சரியாகவே செய்கிறது. திரைப்படம் பார்க்கும் ஒவ்வொரு வசந்தியும் தன்னை நோக்கிக் கேள்வி கேட்டுக் கொள்வாள். கணவர் ஐ.பி.எஸ். என்பதால், மனைவி தன்னை மிஞ்சி விடக்கூடாது என்பதால் தன் ஐ.ஏ.எஸ். கனவை விட்டுக் கொடுத்த பெண்ணொருத்தியை எனக்குத் தெரியும். அவளைப் போன்றவர்களை வசந்தி நிச்சயம் பாதித்திருப்பாள். இழந்துவிட்ட கனவுகளைத் தூண்டி விட்டிருப்பாள் வசந்தி. மீண்டும் கனவு காணச் சொல்லிக் கொடுத்திருப்பாள். குறைந்தபட்சம் எத்தனை கனவுகளை, சுயத்தை, போர்க்குணத்தை எல்லாம் விட்டுக் கொடுத்திருக்கிறோம் என்பதை உணர வைத்திருப்பாள்.

பள்ளி, கல்லூரி, விடுதி என நிறைய தோழிகள் எனக்கு. அத்தனை அன்பானவர்கள். இணைந்தே இருந்த பலர் தொடர்பற்றுப் போயினர். இப்போது எங்கிருக்கிறார்கள் என்பதை அறியேன். எங்கோ ஒரு மூலையில் திருமணமாகிக் குழந்தைகளுடன் தன் வாழ்வை நொந்தபடி இருக்கக்கூடும். அல்லது அந்த வாழ்வையே ஏற்றுக்கொண்டு தன் கனவுகளை இழந்தது குறித்த குற்றவுணர்வு இல்லாமல் அதுவே வாழ்க்கை என்று நம்பி வாழவும் கூடும். ஆனால் இசை, பாடல், ஓவியம், சிற்பம், நடிப்பு, நாடகம், நாட்டியம், கதை, கவிதை, பேச்சு என்று ஒவ்வொருத்திக்கும் ஒரு திறமையுண்டு. நடனம், பாடும்திறன், ஆங்கிலப்புலமை மூலம் எங்கள் எல்லோரையும் கட்டிப் போட்ட தோழி ஒருத்திக்கு திருமணமாகி அவள் இருக்கும் கிராமத்திற்குச் சென்றபோது அவள் பாத்திரம் துலக்கிக் கொண்டிருந்த காட்சியைக் கண்டேன். அவள் வாழ்வு அந்தப் பாத்திரங்களுடனும், அந்த வீட்டுடனும் முடிந்தே போயிருந்தது. ஆனால் அவளை அவ்வீட்டின் தேவதை என அக்குடும்பம் கொண்டாடுகிறது. வசந்தி அவளையும் இன்ன பிற 'தேவதை'களையும் நினைவுபடுத்துகிறாள். வசந்தியைப் பார்த்து, ஒவ்வொரு பெண்ணும் கண்ணீர் விடவே செய்வாள். தேவதையாக இருப்பதன் அசௌகரியமும் வலியும் தேவதைகளுக்கு மட்டுமே தெரியும். ●

தொகுப்பு:

முத்தையா வெள்ளையன்

திரைக்கதை ஓர் உரையாடல்

திரைக்கதையைப் பற்றிய ஒரு கலந்துரையாடலை இந்த இதழில் முன் வைக்கிறது காட்சிப்பிழை. இது ஒரு முக்கியமான கலந்துரையாடல் என்று கருதுகிறோம்.

காட்சிப்பிழை இதுவரை சினிமா பற்றிய கலந்துரையாடலை முன் வைத்திருக்கிறது. இப்போது சினிமாவை ஒட்டிய பொதுத் தலைப்புகளில் கலந்துரையாடலை நடத்தலாம் என்பதால் இந்த இதழில் தமிழ் சினிமாவின் திரைக்கதை அல்லது திரைக்கதை என்பது பற்றிய கலந்துரையாடல் பகுதி இது.

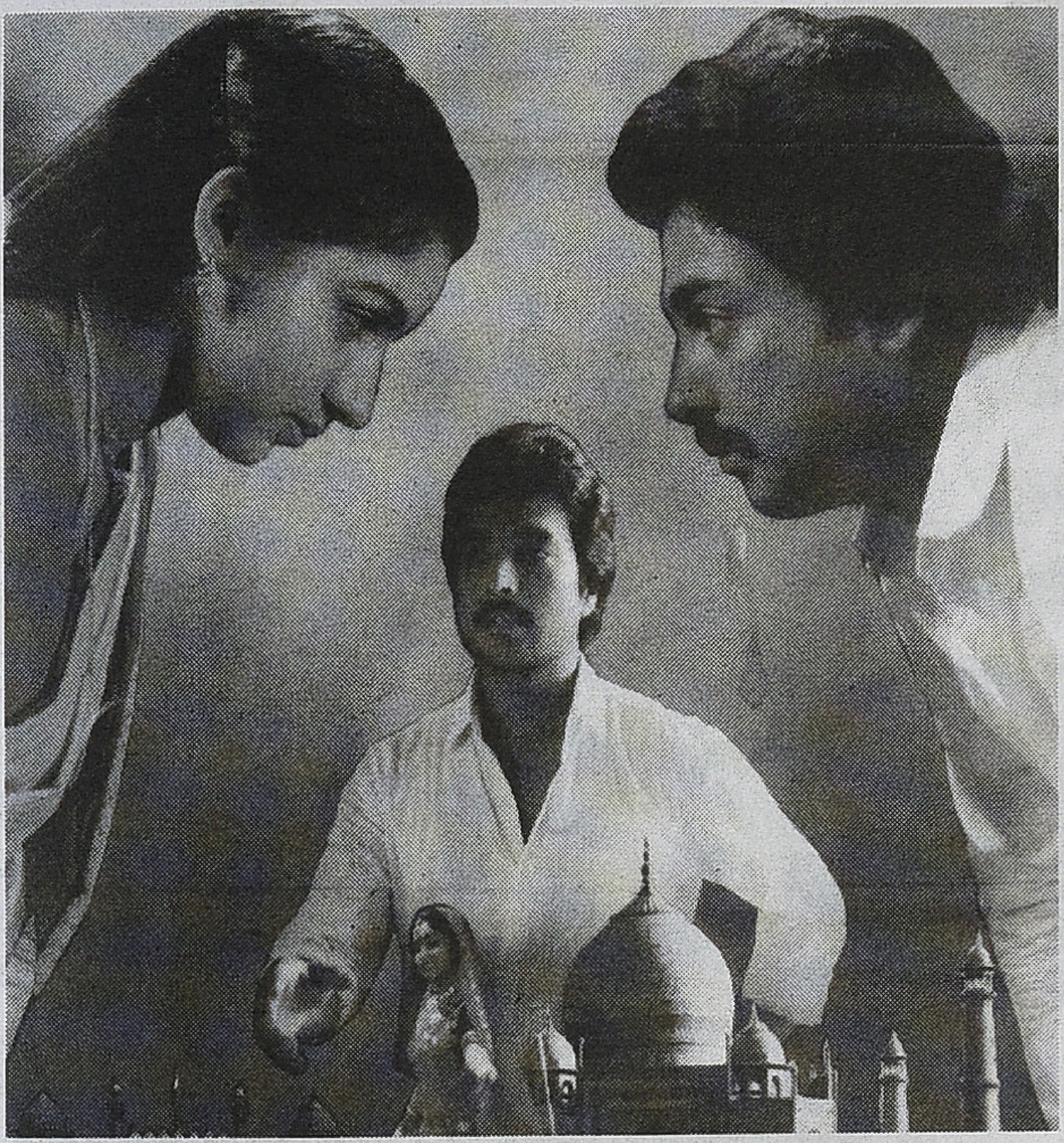
கலந்துரையாடலில் கலந்து கொண்டோர்:

சுபகுணராஜன், ஸ்ரீகுமார், வசந்தகுமாரன், சிஷ்டி, கண்ணன்,

சுப.கு.: இப்போது ஓடிக்கொண்டிருக்கும் 'உத்தமவில்லன்' படத்தில் அப்பா, மகன் என்று இரு கதாபாத்திரங்கள் வருகின்றன. இந்த இரண்டு கதாபாத்திரங்களும் அடிக்கடி பேசிக்கொள்வதில்லை. ஒரு காட்சியில் அப்பா, மகனிடம் 'நீ என்னவாகப் போகிறாய்' என்று கேட்கிறார். அதற்கு மகன் '(அமெரிக்காவில் உள்ள) கொலம்பியாவுக்குச் சென்று 'ஸ்கிரீன்பிளே' படிக்கப் போகிறேன்' என்கிறார். இதற்கு அப்பா 'நீ படிச்சுட்டு வருகிறபோது நா இருக்க மாட்டேன். இன்னொரு நடிகன் வந்துருவான்' என்கிறார்.

இந்த பதிலை கமலஹாசன் சொல்லும்போது, தனது வயோதிகத்தை வைத்து நிஜத்தில் சொல்வது போல் இருக்கிறது. ஒரு படம் இன்னமும் சரியான திரைக்கதையைக் கோருகிறது என்பதற்கு 'உத்தம வில்லன்' படத்தையே உதாரணமாகக் கூறலாம்.

திரைக்கதை படிப்பதற்கு அமெரிக்கா செல்லவும் என்று சொல்ல முனைகிற படத்தில் அபத்தமான திரைக்கதையோடுதான் வந்திருக்கிறது. ஒரு மோசமான திரைக்கதையை உருவாக்கி நடித்த கமல், நல்ல திரைக்கதையைப் பற்றி பேசுகிறார். திரைக்கதை என்பது காட்சிரீதியாக, உணர்வுப்பூர்வமாகப் பார்வையாளனிடம் உரையாடுவதுதான். மேலும் இந்தப் படத்தில் சுமார் 6 அல்லது 10 காட்சிகளில் தன் நோயைப் பற்றிப் பேசுவது மட்டுமே திரைக்கதை ஆகி விட முடியுமா? பொதுவாக தமிழ்ச் சினிமாவில், ஒரு முக்கியமான கதைக்கு இணையாக, கிளைக்கதையாக நகைச்சுவைக் காட்சிகள் இருக்கும். ஒன்று சோகமும், மற்றொன்று நகைச்சுவையுமாக ஒரே நேர்க்கோட்டில் திரைக்கதை பயணம் செய்யும். இதற்கு உதாரணமாக, 'சின்னத்தம்பி' படத்தைக் கூறலாம். சற்றே குறைபாடுள்ள மனிதனாக கதாநாயகனும், இன்னொருபுறம் மிக லேசான குறைபாடுள்ள மனிதனாக கவுண்டமணியும் நடித்திருப்பார். இது போன்ற மரபு தமிழ்ச் சினிமாவில் தொடர்ந்து பயணிப்பதைப் பார்க்க முடியும். 'உத்தமவில்லன்' படத்தில் எந்த முகாந்திரமும் தொடர்பும் இல்லாமல் ஒரு கிளைக்கதையாக நாடகம் வருகிறது. மேலும் இவன் உத்தமன்தான் என்று பக்கத்து நாட்டு மன்னன் சொல்வது உச்சக்கட்ட அபத்தமாக இருக்கிறது. கமலுக்கு திரைக்கதையைப் பற்றி நன்றாகவே தெரியும். இதைப் பார்க்கும்போது தமிழ்ச்சினிமா உலகில்



திரைக்கதையைப் பற்றிய புரிதல் என்னவாக இருக்கிறது? திரைக்கதை என்பது ஒரு எடிட்டரின் மேஜையில் மட்டும் தீர்மானிக்கப்படுகிறதா?

ஸ்ரீகுமார் : தமிழ்ச் சினிமாவில் முக்கியமான இயக்குனர்கள் என்றால் சுமார் நாற்பது, ஐம்பது பேர் கொண்ட பட்டியலைத் தயாரித்து விட முடியும். இதைப் போலவே நடிகர்களையும் இசை அமைப்பாளர்களையும் கூற முடியும். ஆனால் திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் என்ற பட்டியலைத் தயாரிக்க முடியாது. தமிழ்ச் சினிமாவில் சுமார் நாற்பதாயிரம் படங்கள் வந்தாலும் திறமை வாய்ந்த திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் என்று பத்து பேரைக் கூட குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியவில்லை. ஆர்.செல்வராஜ், பஞ்சு அருணாசலம் போன்ற திரைக்கதையாளர்களை அங்கொருவர், இங்கொருவராகத்தான் பார்க்க முடிகிறது. இங்கு திரைக்கதை என்ற துறை வளரவில்லை. ஒரு சினிமாவின் இயக்குநரே திரைக்கதையை அமைப்பவராக இருக்கிறார் என்பதே இங்கு எழுதப்படாத விதியாக இருக்கிறது. இந்த விதிதான் திரைக்கதையை வளர விடாமல் வைத்திருக்கிறதோ என்றும் தோன்றுகிறது.

வசந்தகுமாரன்: திரைக்கதை என்கிற ஒரு துறையே இங்கு உருவாகவில்லை. ஏன்? ஆரம்ப காலத்திலிருந்தே உருவாகவில்லை. ஒரு படம் வெற்றி பெற்றுவிட்டால் அந்தப் படத்தையே முன் மாதிரியாக எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். இங்கு படத்தில் ஐந்து பாட்டுகளும், இடைவேளையும் திரைக்கதை எழுதுவதற்கு நிர்பந்தமாக இருக்கிறது. ஆனால் உலகம் முழுவதும் உள்ள திரைக்கதையில் இந்த நிர்பந்தம் இல்லை. ஆகவே இங்கு திரைக்கதை என்பதே சிக்கலில்தான் இருக்கிறது.

'அக்காவோட புருஷன் ஜெயிலில் மாட்டிக்கிட்டான். தங்கை வக்கீல். அவள் அக்காவோட புருஷனை எப்படி போராடி வெளியே கொண்டு வருகிறாள்.' என்கிற ஒன் லைனை வைத்துக்கொண்டு திரைக்கதை அமைக்கச் சொன்னார் தேவர். அந்த தேவர் பிலிம்சில் எம்.ஏ. திருமுகம், தூயவன் மாதிரி பத்து பேர் இருப்பார்கள். இந்தப் பத்து பேரும்தான் திரைக்கதையை உருவாக்குவார்கள். இந்தப் பத்து பேருக்கும் மூன்று கதாபாத்திரங்களும், அவர்களுடைய சிக்கல்களும் தெரிந்திருக்கும். இந்த ஒன் லைனை இவர்கள் 'அந்தப் பெண் வக்கீலை அக்கா புருஷன்தான் படிக்க வைத்திருப்பார். ஆனால் அக்கா புருஷனுக்கு எதிராக வாதாடி தண்டனை வாங்கித் தருவார்' என்று முடியும். அப்போது இருந்த பீம்சிங் போன்ற பல இயக்குனர்களுக்கு 'ஒன் லைனுக்கு' அடிநாதமாகக் கதை வேண்டியிருந்தது. இவர்கள் ஒவ்வொருவருமே பத்து பேரை வைத்துத்தான் கதையையும் திரைக்கதையையும் தயார் செய்தார்கள். ஆனால் இவர்கள் யாருமே ஒரு திரைக்கதாசிரியரை உருவாக்கவில்லை.

தமிழ்ச் சினிமாவை பொறுத்தவரை தொடக்கத் திலிருந்து இன்றைக்கு வரைக்கும் கதை சொல்லல் என்பது நீட்டி முழக்கித்தான் இருந்திருக்கிறது. மற்றவர்கள் அளவுக்கு பாலுமகேந்திரா, மணிரத்தினம் போன்றோர் இல்லை என்றாலும் இந்த உத்தியிலிருந்து அவர்களாலும் தப்ப முடியவில்லை. உதாரணமாக 'மௌன ராகம்' படத்தில் திவ்யாவிற்கு நடனம் தெரியும். படித்துக் கொண்டிருக்கிறாள். அவளுக்கு வரன் பார்க்கிறார்கள். திருமணம் செய்யப் போகிறார்கள் என்று சொல்லி விட்டுத்தான் திவ்யா காதலிக்கிறாள் என்று சுற்றி வளைத்து, நீட்டி, முழக்கிச் சொல்வார் மணிரத்தினம். நேரடியாக திவ்யா காதலிக்கிறாள் என்று சொல்கிற மரபு தமிழ்த் திரைக்கதையில் இல்லை. மலையாளத்தில் நேரடியாகச் சொல்லுகிற முறை இருக்கிறது. தமிழிலும் தெலுங்கிலும் அது இல்லை.

சிஷ்டி : எல்லாக் கலை வடிவத்திற்கும் இல்லாத விசேஷத்தன்மை ஒன்று சினிமாவுக்கு இருக்கிறது. சினிமா என்பது ஒரு உணர்வுப்பூர்வமான கலை வடிவம். நாம் எல்லோருமே ஏதோ ஒரு விதத்தில் இந்தச் சமூகத்தில் மனநோயாளிகளாக இருக்கிறோம். ஒரு மனிதன் ஒரு தளத்தில் வலு உள்ளவனாகவும், இன்னொரு தளத்தில் வலுவற்றவனாகவும் இருக்கிறான். இதைப் போன்றுதான் ஒரு திரைக்கதை என்பது ஒருவரிடமிருந்து மட்டுமே வர முடியாது. ஒரு இயக்குநரும் ஒரு திரைக்கதையாளரும் சினிமாவில் பெரும் பங்கு வகிப்பவர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்கள் இரண்டு பேராக இருந்தாலும் ஒருவராக இருந்தாலும் வேறு ஒருவரின் பங்கும் திரைக்கதைக்குத் தேவைப்படுகிறது. திரைக்கதை எழுதுபவர் எங்கு தடுமாறுகிறார் என்ற சுட்டிக்காட்டல் என்பது தொழில்நுட்பம் சார்ந்ததாக இருக்கிறது.

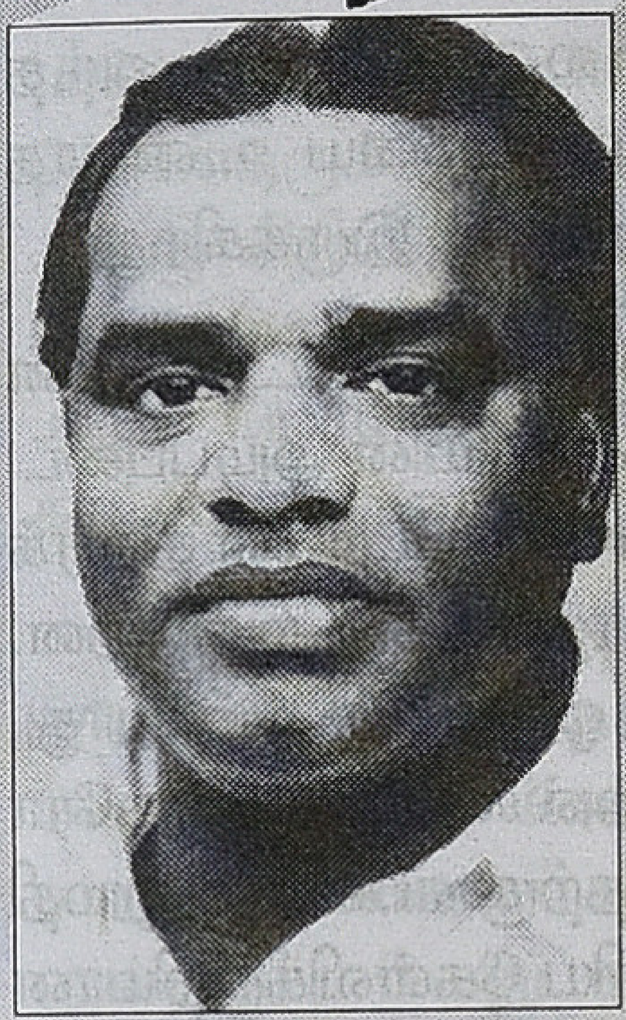
பொதுவாக தமிழ் சினிமாவின் திரைக்கதை என்பதை வெகுஜன சினிமா சார்ந்துதான் பேசுகிறோம். வெகுஜன சினிமாவின் திரைக்கதை என்பது இங்கு ஏராளமான தரவுகளையும், அதிநுட்பமான விஷயங்களையும் அதிகபட்சமாகக் கோருகிறது. இங்கு ஒரு இயக்குநரே திரைக்கதையாளராகச் செயல் படுகிறார் என்ற கருத்து முன் வைக்கப்படுகிறது. இந்தக் கருத்து உண்மைதான்.

இந்தச் செயல்பாடு வெகுஜன சினிமாவில்தான் நடக்கிறது. உலக சினிமா உளவியல் சார்ந்து செயல்படுவதால் அவர்களுக்கு இருக்கும் சமூகம் சார்ந்த அதிதீவிர பித்துமனம் கூடுதல் பலமாக இருக்கிறது. இந்தச் சினிமாவில் ஒருமித்த கருத்து உள்ளவர்கள் மேலும் ஒருவர் இருந்தால் கூட போதும். ஆனால் வெகுஜன சினிமாவுக்குக் கூட்டு முயற்சி தேவைப்படுகிறது. இந்தக் கூட்டு முயற்சி இங்கே செயல்பாட்டில் இல்லை. இதற்கு உதாரணமாக, ஒரு இயக்குநர் எப்படி யோசிப்பார் என்பதை அவருடைய உதவியாளர்கள் நன்கு தெரிந்து வைத்திருப்பார்கள். அதனால் அவரின் யோசனைக்குத் தகுந்த மாதிரியான கருத்துக்களைச் சொல்வார்கள். இயக்குநரின் யோசனைக்கு எதிரான ஒரு கருத்தைக் கூட அந்த உதவியாளரால் இங்கு சொல்ல முடியாது. இதுதான் தமிழ் சினிமாவின் நடைமுறை.

தமிழ் சினிமா ஸ்டுடியோவில் தயாரிக்கப்பட்ட காலத்தில் எழுத்தாளர்களே திரைக்கதையாளராகவும், இயக்குநர்களாகவும் பணிபுரிந்து வந்திருக்கிறார்கள். சமூகம் சார்ந்த ஒரு பித்து மனநிலையில் இருப்பதால்தான் அவர்கள் எழுத்தாளராக இருக்கிறார்கள்.

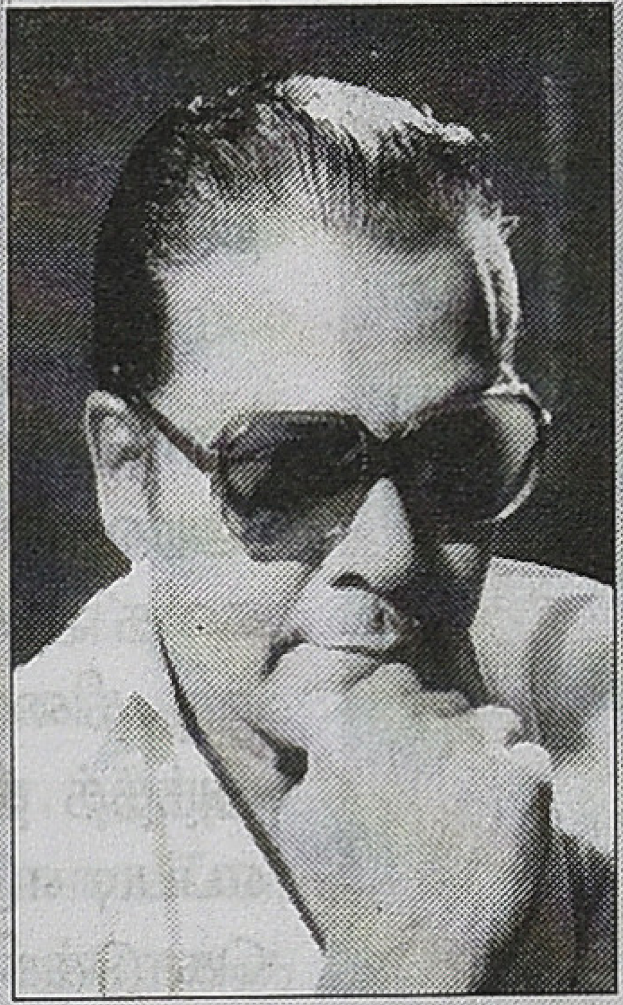
திரைக்கதை என்பதுடன் முழு மனதாக ஒன்றிப் போய்விடாமல் வெளியில் இருந்து அதைப் பார்க்கக்கூடிய மனோபாவம் வேண்டும். சீரியசான எழுத்தாளர்கள் இந்த வரம்புக்குள் வரவில்லை என்றே எண்ணுகிறேன். சுஜாதா இங்கு ஒரு நல்ல திரைக்கதை ஆசிரியராகவே இருந்திருக்கிறார். அவர் எல்லாவற்றையும் வெளியிலே இருந்து பார்க்கிறார். இங்கே சீரியஸ் எழுத்தாளர் வேலை பார்க்கக் கூடிய சினிமா இல்லை. அதற்கான தளமும் இங்கில்லை.

உதாரணத்திற்கு, ஒரு திரைக்கதையை உருவாக்குகிறேன். அந்தத் திரைக்கதையை சீரியஸ் ரைட்டரிடம் காண்பித்தால், அந்தத் திரைக்கதையோடு ஒன்றிப் போய்விடுவார்கள். இந்த எழுத்தாளரின் பங்களிப்பு என்பது சமூகத்திற்கு மிகப் பெரியது. ஆனால் வெகுஜன சினிமாவுக்கு இந்தப் பங்களிப்பு போதுமானதாக இல்லை. நான் எழுதிய திரைக்கதையைச் சம காலத்தில் துறை சார்ந்து இருக்கும் நண்பர்களிடம், நண்பர்களாக இருக்கும் சக இயக்குநர்களிடம் காண்பிக்கிறேன். இங்கு ஒவ்வொரு இயக்குநரும் தனித்தனி அடையாளத்தோடு இருக்கிறார்கள். இப்படி காண்பிக்கும்போது அவர்களுடைய பார்வையில் இது சரியா இருக்கு, இது தப்பாக இருக்கும் என்று சொல்வார்கள். ஆனால் இந்த யோசனைகள் திரைக்கதை எழுதியவருக்கு எந்த விதத்திலும் உதவப் போவதில்லை. மேலும் ஒரு கட்டத்தில் அவரைக் குழப்பமடையச் செய்வதற்குக் கூட வாய்ப்பிருக்கிறது. 'உத்தம வில்லன்' படத்தில் கமலஹாசன் இந்த இடத்திற்குத்தான் வந்திருப்பார் என்று



பீம்சிங்

பி.ஆர்.பந்துலு



ஸ்ரீதர்

பாரதிராஜா

மகேந்திரன்

தோன்றுகிறது. கமல் ஒரு திரைக்கதை எழுத்தாளர்தான். அவரோடு அரசியல் ரீதியாக வேறுபாடு இருந்தாலும் தமிழ் சினிமாவில் உன்னதமான திரைக்கதையை எழுதியவர். கமல் இந்த இடத்திற்கு வருவதற்குக் காரணம் என்பது, அவருடைய வயது முதிர்ச்சி, நாம் முன்பு பேசிய பித்து மனநிலை எல்லாம் சேர்ந்துதான்.

'உத்தம வில்லன்' படம் வெளிவருவதற்கு முன்பு, தன்னிடம் நல்ல திரைக்கதை இருப்பதாக கமல் நம்பி யிருப்பார். இந்தத் திரைக்கதையில் உள்ள ஒவ்வொரு அணுவிலும் வெற்றிக்கான தன்மை இருப்பதாக அவர் நினைத்திருப்பார். இந்தப் படத்திற்கான கதை உத்தி என்பது சிறப்பானது.

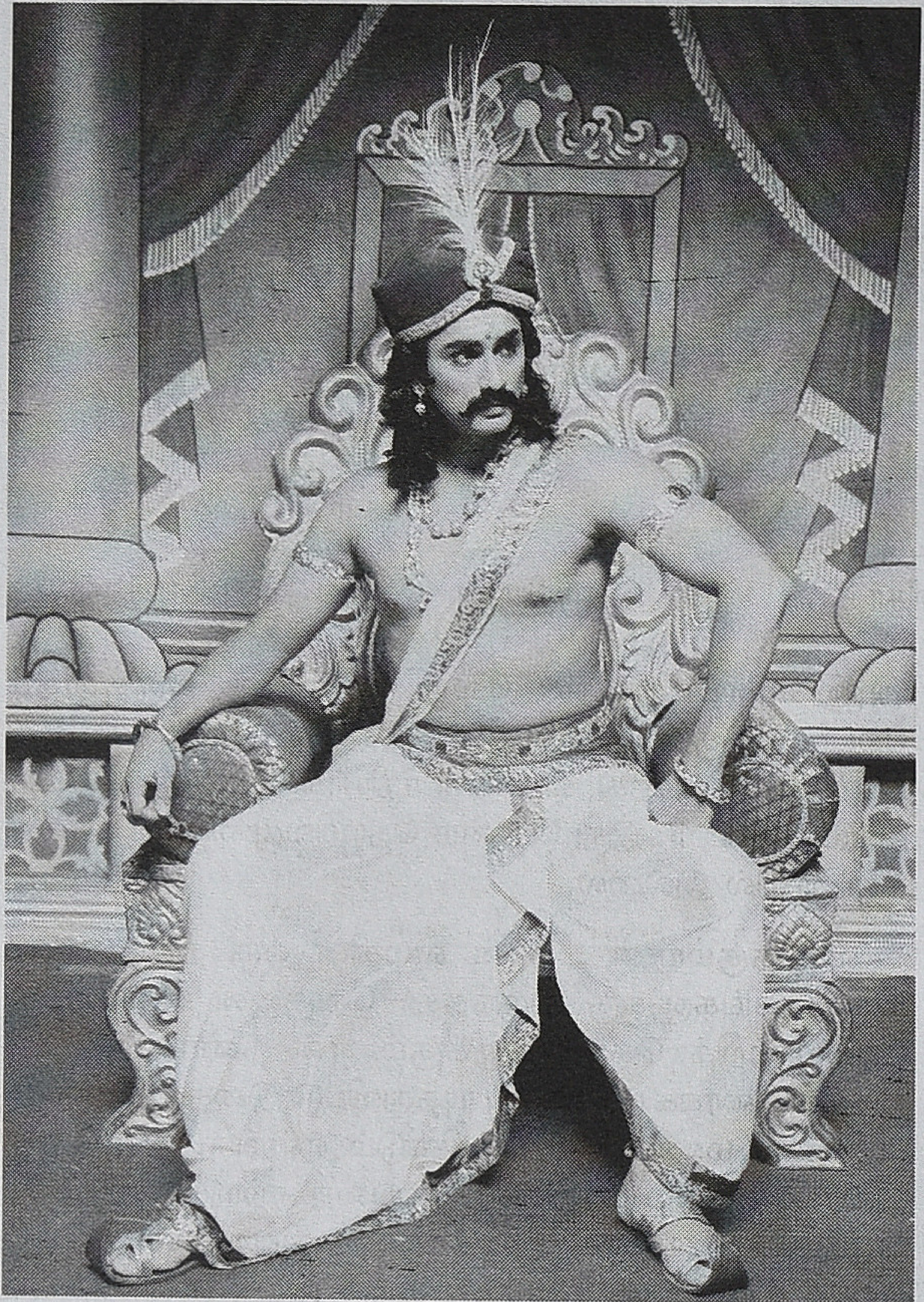
தன்னுடைய புனைவு சார்ந்து ஒரு சோகமான காலகட்டத்தைச் சந்திக்கிறான். அந்தச் சமயத்தில் ஒருவன் சாகாவரம் பெற்றிருக்கிறான். மற்றொருவன் சாகப் போகிறான். இந்த இரண்டுக்கும் நடுவில் சற்றே இளைப்பாற நகைச்சுவைக் காட்சிகளை உண்மையான நகைச்சுவைக் காட்சியாக நம்புகிறார். அந்தப் படத்தின் எடிட்டிங்கின்போது, எடிட் மேஜைக்கு அருகே விழுந்து விழுந்து சிரித்திருக்கிறார். சினிமாவை உருவாக்கும் ஒரு கலைஞனுக்கு இந்தச் செயல்பாடு தேவையாகவும் இருக்கிறது. ஆனால் இது சரியான நகைச்சுவை இல்லை என்று சுட்டிக் காட்ட ஒரு ஆள் தேவைப்படுகிறது. இந்த மாதிரியாகச் சுட்டிக் காட்டுகிற ஆள் ஒருவர் இங்கு இல்லை என்பதே நிதர்சனம். இவருடைய குருநாதரும், தனக்கெனத் தனித்த அடையாளத்தோடு இருப்பவர். அவருக்கும் ஏதாவது சொல்லலாமா வேண்டாமா என்ற குழப்பம் இருந்திருக்க வாய்ப்புண்டு. ஆனால் ஒரு திரைக்கதை ஆசிரியர் இந்தக் குழப்பங்களை, சிக்கல்களை நேரடியாக உரிமையாகச் சொல்ல முடியும். ஆனால், அதற்கான சூழல் இல்லை.

ஸ்ரீகுமார் : உலக சினிமாவில் குரோசாவா மற்றும் சிசாரியோ போன்றவர்களின் படங்களில் ஒரு எழுத்தாளர் என்பவர் வல்லாண்மை பொருந்தியவராக இருக்கிறார். மேலும் ஒரு எக்ஸிகியூடிவ் புரொடியூசரிடம் கதையைச் சொல்லும்போது, அதை வேறு ஒருவரிடம் சொல்லிக் கருத்தைக் கேட்பார்கள். எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக அவர்கள் ஒரு திரைக்கதையை பயபக்தியோடு அணுகமாட்டார்கள். வேறு ஒருவரின் கருத்தைக் கேட்ட பிறகு, அந்தத் திரைக்கதையை எக்ஸிகியூடிவ் புரொடியூசர் படித்து, வியாபார ரீதியாக யோசனை செய்து முடிவெடுப்பார். இது போன்ற தொழில்முறைகள் தமிழ்ச் சினிமாவில் இல்லை.

வசந்தகுமாரன் : நான் எழுதின ஒரு திரைக்கதை 325 பக்கங்களுக்கு இருந்தது. வெகுஜன சினிமாவில் பணியாற்றிக் கொண்டிருக்கும் என் நண்பர் ஒருவர் இந்தத் திரைக்கதையைப் படித்துவிட்டு இதைப் படித்தால் மூன்றரை மணி நேரம் ஆகிவிடும் என்றார். இங்கு ஒரு திரைக்கதையை மற்றவர் பார்ப்பதை ஏற்றுக்கொள்வதே பெரிய விஷயமாக இருக்கிறது. திரைக்கதையைப் பற்றி எதிர்மறையான கருத்துகளைக் கேட்க நேர்ந்தால் எவ்வளவு பெரிய இயக்குநராக இருந்தாலும் சிதைந்து விடுகிற தன்மையும் ஏற்படுகிறது. இந்தச் செயல்பாட்டில் இன்னொரு மனிதனை விஷயம் தெரிந்த மனிதனாக அங்கீகரிக்கத் தயாராக இல்லை. இதற்குக் காரணமே ஒரு நிச்சயமற்ற, பாதுகாப்பற்ற தன்மையாக உணரப்படுவதால்தான். இது போன்ற காரணங்களைப் பேசினால்தான் ஒரு திரைக்கதை ஆசிரியன் ஏன் உருவாகவில்லை என்று விடை தேட முடியும். மேலும் ஒரு திரைக்கதையில் நான்கு, ஐந்து பேர் கூட பங்களிக்க முடியும். அந்தப் பங்களிப்பு என்பது கதையோடு இயைந்து போகக் கூடியதாக இருக்க வேண்டும்.

சிஷ்டி : இந்த மாதிரி யோசித்தால் நாம் ஒரு திரைக்கதையைக் கூடி உருவாக்க முடியாது. ஒரு திரைக்கதை ஆசிரியன் என்பவன், கிடைத்த அல்லது உருவாக்கிய திரைக்கதையின் மீது வேலை செய்து அதை மேலும் செழுமைப்படுத்த வேண்டும்.

சுப.கு. :தமிழ்ச் சினிமாவில் காலங்காலமாக வெகுஜன சினிமாவில் கொண்டாடப்பட்ட இயக்குநர்களான பீம்சிங், பி.ஆர். பந்துலு, ஸ்ரீதர், பாரதிராஜா, மகேந்திரன் ஆகியோர் திரைக்கதைகளை எழுதவில்லை. ஆர். செல்வராஜ் தமிழ்ச் சினிமாவில் முக்கியமான ஒரு திரைக்கதை ஆசிரியர். பாரதிராஜா படப்பிடிப்பு முடிந்த மாலை நேரங்களில் மறுநாளுக்கான வேலையைப் பற்றி ஒரு கலந்துரையாடல் நடக்கும். முன்னர்



எழுதப்பட்ட திரைக்கதையை வைத்துப் படப்பிடிப்புக்கு வந்திருந்தாலும், கலந்துரையாடல் முடிந்த பிறகு மறுநாள் எடுக்கப்படும் கட் சீன்களையும், வசனத்தையும் செல்வராஜ் பதினைந்து பக்கத்திற்கு எழுதிக் கொண்டு வருவார். அதை பாரதிராஜா பார்த்துவிட்டு, அடித்தது போக மீதியுள்ள மூன்று பக்கங்களை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டு படப்பிடிப்புக்குச் செல்வார். அதே நேரம் ஆர். செல்வராஜ் எழுதியதை மாற்றி வேறு ஒன்றைப் புதிதாக பாரதிராஜா எழுத மாட்டார்.

மேலைத்தேய மரபுகளில் திரைக்கதையைப் பற்றிக் கூறும்போது, ஒரு மையக் கருத்தை ஒரு ஒலிப் பெருக்கி மூலம் ஒலிக்கச் செய்வதுதான் என்பார்கள். ஹாலிவுட்டில் இந்த மாதிரி திரைக்கதை எழுதி இருந்தால் வெளியே தள்ளி விடுவார்கள். திரைக்கதையாளரின் வேலை என்பது சம்பவங்களை அடுக்குவதும், விஸ்தரிப்பதும்தான். கதை மற்றும் கதாபாத்திரங்களின் பிரச்சனைகளைத் திரைக்கதை ஆசிரியர்தான் விவாதிக்க முடியும்.

ஸ்ரீகுமார் : 'அபூர்வ சகோதரர்கள்' படத்தை மூன்றரை மணி நேரம் எடுத்த பிறகு குழம்பிப் போனார்கள். அதைப் பார்த்த பஞ்சு அருணாசலம் ஒரு புதிய திரைக்கதையை உருவாக்கி, அதில் குட்டை கமலையும், பழி வாங்கும் ஒரு நபரையும் கதைக்குள் கொண்டு வந்தார். 'கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்' படத்தை எடுத்த பிறகு ஆர். செல்வராஜ் தான் அதை சரி செய்தார். பல குழப்பங்களையும் சரி செய்து கொடுப்பதுதான் திரைக்கதை ஆசிரியரின் வேலை. ஆனால் அந்த முக்கியத்துவத்தை, அவர்களின் அருமையை உணராத தருணங்கள் தமிழ்ச் சூழலில் நிறையவே இருக்கிறது.

சுப.கு. : எல்லா சிறந்த கதைகளும் உங்களின் சொந்தக்கதை என்பதுதான் திரைக்கதையின் அடிப்படை. 'அரவான்',' 'காவியத்தலைவன்' போன்ற படங்கள் திரைக் கதை ஆசிரியரின் பங்களிப்பு இல்லாததைக் கூறுகின்றன. ஒரு திரைக்கதையைப் பற்றி மற்ற ஒருவர் கூறும்போது, அந்தத் திரைக்கதை ஆசிரியரோ அல்லது இயக்குநரோ எப்படி எடுத்துக் கொள்வார்கள்? அதற்கு எப்படி அனுமதி கொடுக்கிறார்கள் என்பது மிகப் பெரிய கேள்விக்குறியான விஷயம். ஒரு சிலரின் முதல் படத்தின் திரைக்கதைக்குக் கருத்து சொன்னாலும், அடுத்தப் படத்திற்குச் சொல்ல முடியுமா என்பதும் கேள்விக்குறிதான். கௌதம் வாசுதேவ் மேனன் போன்றவர்கள் ஒரு திரைக்கதையை வைத்து எந்தவித மெனக்கெடல்களும் இல்லாமல் ஐந்து, ஆறு படங்களை எடுக்கின்றனர்.

வசந்தகுமாரன் : கலைஞானம், கோபு, ஆர்.செல்வராஜ் போன்றவர்களை திரைக்கதையைச் செய்தாலும் தமிழ் சினிமாவின் வரம்புக்கு உட்பட்டுதான் செய்கிறார்கள். சிறந்த திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் எல்லா நிலையிலும் பணியாற்ற முடியும். திரைக்கதை ஆசிரியர்கள் உருவானார்களா? இல்லையா என்பதுதான் இங்கு முக்கியமான விஷயம். சிறந்த திரைக்கதை ஆசிரியரான பாக்யராஜ் எழுதிய திரைக்கதை பாரதிராஜாவின் சட்டகத்துக்குள் சரியாக உட்காரும். பாரதிராஜா மிகப் பெரிய இயக்குநராக இருந்தாலும் பாக்யராஜின் திரைக்கதையை அவரால் கொஞ்சமும் அசைக்க முடியவில்லை. இதற்கு மிகச் சிறந்த உதாரணமாக 'சிகப்பு ரோஜாக்கள்' திரைக்கதையைச் சொல்லலாம். 'சிகப்பு ரோஜாக்கள்' படத்தின் ஒரு காட்சியில் 'நத்திங்' என்று கதாநாயகன் எழுதுவது சரியான இயக்குநருக்கு ஓர் அடையாளம். இந்தச் சம்பவத்தைத் திரைக்கதை ஆசிரியர் எற்படுத்திக் கொடுத்ததால் இந்தக் காட்சி இயக்குநருக்கு சாத்தியமானது.

சுப.கு. : ஒரு புகழ்பெற்ற இயக்குநர். திரைக்கதையை மேல் எடுத்துச் செல்கிறார். இங்கு அடிப்படையான ஒரு கேள்வி என்பது ஒரு நல்ல திரைக்கதை கிடைத்தவுடன் அனுபவம் இல்லாமல் இயக்க முடியுமா? என்பதுதான்.

வசந்தகுமாரன் : ஒரு படத்தில் திரைக்கதை எழுத்தாளர் எங்கே இருக்கிறார்; ஓர் இயக்குநர் எங்கே இருக்கிறார் என்பதற்கு ஒரு உதாரணத்தைச் சொல்கிறேன். மகாராஜா ஒருவர் மிக ஆடம்பரமாக வாழ்ந்து வந்தார். ஒரு சமயம் அவர் வீட்டிற்கு நடனப் பெண்மணி ஒருவர் நடனமாட வருகிறார். மகாராஜா அந்த நேரத்தில் தன்னுடைய மனைவியை வெளியில் சென்று வரச் சொல்கிறார். சிறிது நேரம் கழித்து, மகாராஜாவின் மனைவி மகனுடன் தாமதமாக வீடு திரும்புகிறார். அப்போது பெரும் காற்றோடு பெரும் மழை வருகிறது என்பதுதான் திரைக்கதை.

இதற்கான இயக்கம் என்பது மகாராஜா ஜன்னல் வழியாகப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார். மழை

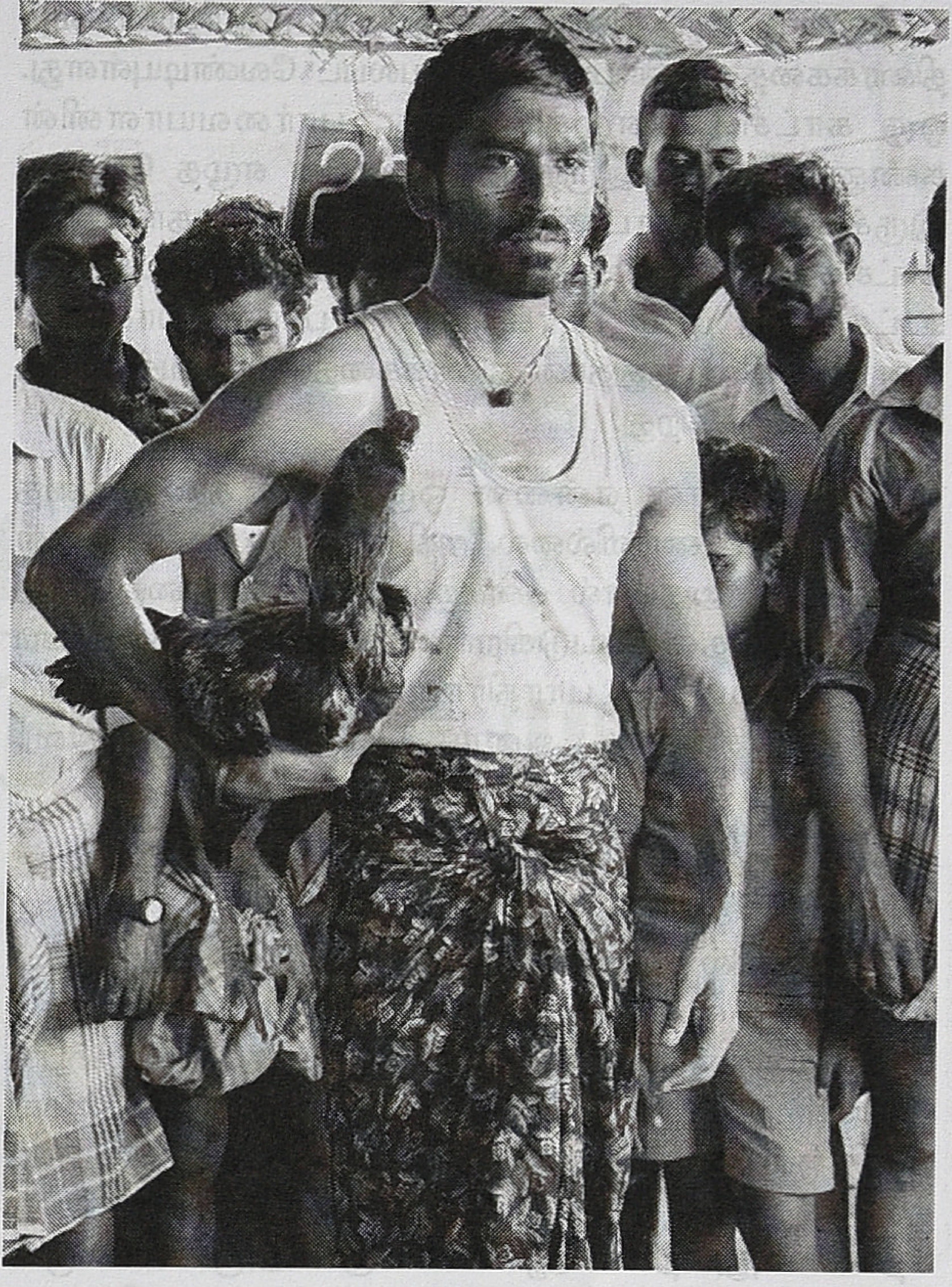
'ச்சோ' என்று பெய்கிறது. காற்று விடாமல் அடித்துக் கொண்டிருக்கிறது. கேமிரா ரிவர்சில் வருகிறது. அப்போது அங்கு சிறிய படகு ஒன்று இருக்கிறது. அந்தப் படகில் பொம்மை ஒன்றும் இருக்கிறது. அடிக்கும் பேய்க்காற்றில் அந்த பொம்மை கீழே விழுகிறது. அதோடு அந்தக் காட்சி முடிவடைகிறது.

சிஷ்டி : என்னைப் பொறுத்தவரைக்கும் ஒரு காட்சியை எடுக்கிறோம். அந்தக் காட்சியில் அம்மாவும், பையனும் சேர்ந்து ஏதோ செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். இந்தக் காட்சி சினிமாவாகவோ அல்லது சீரியல்களாகவோ அல்லது வேறு ஏதாவது ஒன்றாக மாறுவதற்கு வாய்ப்பு இருக்கிறது. சினிமா என்பது காலத்தையும் வெளியையும் (Time and Space) சார்ந்து இயங்குகிறது. ஒரு காட்சியை ஒரு இயக்குநர் எப்படி பயன்படுத்துகிறார் என்பதில்தான் இருக்கிறது. மேலும் இந்தக் காட்சியில் எப்படி நடக்கறீங்க எங்க திரும்புறீங்க என்று எல்லாமே சேர்ந்திருக்கிறது. அதாவது காலத்தையும், வெளியையும் (Time and Space) ஒரு காட்சியாக எப்படி கொண்டு வருகிறார்கள் என்பதில்தான் திரைக்கதை இருக்கிறது. அதே நேரம் திரைக்கதை என்ற ஒரு பிரதியைக் காட்சியாக மாற்றுவதுதான் ஒரு நல்ல இயக்குநரின் வேலையாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன்.

கண்ணன் : சுஜாதா போன்ற திரைக்கதாசிரியரின் திரைக்கதை என்பது ஒரு கதையில் இது நடக்குது, அது நடக்குது என்று சொல்லிக்கொண்டே செல்லும்போது இடையில் ஒரு திருப்பம் வருகிறது. ஆனால் ஒரு படம் நம்மோடு இயல்பாக மண்ணின் தன்மையோடு உறவாடுகிற கட்டம் என்பது மிக முக்கியம் என்று நினைக்கிறேன். 'ஆடுகளம்' படத்தைப் பார்க்கும்போது அது என்னோடு உறவாடுகிற ஒரு அனுபவம் எனக்கு ஏற்பட்டது. அதே நேரத்தில் இந்த அனுபவம் எனக்கு பாக்யராஜின் படங்களில் ஏற்படவில்லை.

சிஷ்டி : உதாரணத்திற்கு, ஹாலிவுட் சினிமாவில் இங்கே வேலை செய்வது மாதிரி செய்கிறார்கள். அதே நேரம் ஹாலிவுட் சினிமாவில் வேலை செய்கிற மாதிரி தமிழ் சினிமாவில் வேலை செய்கிறார்கள். இதேபோல் ஆர்.செல்வராஜ், பாக்யராஜ் போன்றவர்கள் வேலை செய்வதும் ஒரு முறை. இவை எல்லாவற்றையும் தவறு என்று சொல்லிவிட முடியாது. சினிமாவில் வேலைமுறை என்பது இயக்குநர்களைப் பொறுத்து, திரைக்கதையைப் பொறுத்து மாறுபடக்கூடியது. ஹாலிவுட்டில் உள்ள ஸ்டீபன் ஸ்பீல் பெர்க், இரினிட்டோ போன்றோர்கள் இங்கு செயல்படுவது மாதிரிதான் செயல்படுகிறார்கள். ஒரு திரைக்கதையை எழுதுவதற்கென்று எந்த ஒரு முன்மாதிரியும் கிடையாது. மேலும் ஒரு திரைக்கதையை இப்படித்தான் எழுத வேண்டும், க்ளோஸ்அப் போன்ற ஷாட் விஷயங்கள் பற்றி எல்லாம் எழுதக்கூடாது என்பதெல்லாம் கிடையாது. திரைக்கதைக்கு எது முக்கியம் என்பதையெல்லாம் திரைக்கதாசிரியர் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டியதுதான்.

வசந்தகுமாரன் : என்னைப் பொறுத்தவரைக்கும் நான் வாழ்ந்த வாழ்க்கைதான் எனக்குத் தெரியும்.



மற்றவர்களின் வாழ்க்கை பற்றி எனக்கு முழுமையாகத் தெரியாது. எல்லாவற்றையும் எல்லோராலும் புரிந்து கொள்ள முடியாது. எல்லா வாழ்க்கைக்கும் ஒருவரே அத்தாரிட்டியாகவும் இருக்க முடியாது. அதற்காகத்தான் வல்லாண்மை பொருந்திய ஒருவர் தேவைப்படுகிறார்.

ஸ்ரீகுமார் : எல்லா இயக்குநர்களுக்கும் முதல் படம் நன்றாக வந்திருக்கிறது. அடுத்தடுத்த படங்கள் அவ்வளவாக அமைவதில்லை. ஏனெனில் எல்லாமே திரைக்கதையை உருவாக்குகிற கால அளவுதான்.

வசந்தகுமாரன் : அப்படிச் சொல்ல முடியாது. ரோபர்ட் ரோசலினி, விட்லிசான் போன்றோர்கள் ஒரு டீக்கடையில் டீ குடித்துக் கொண்டிருக்கும்போது நியோ ரியலிஸ்ட்டிக் படங்கள் செய்ய முடியுமா? என்று கேட்கிறார். நீ எவ்வளவு நாள் கொடுப்பேன்னு சொல்லு. நான் திரைக்கதை எழுதித் தருகிறேன் என்றார். அப்படி எடுக்கப்பட்ட படம்தான் அஸட் டிரெடா என்ற படம்.

சுப.கு. : ஒரு சிறந்த திரைக்கதை ஆசிரியரைப் பற்றி பேசுவதற்குக் காரணமே, ஒரு இயக்குநருக்குச் சிறந்த கதையை அவரால் அடையாளப்படுத்த முடியும் என்பதுதான். அந்தக் கதையில் உள்ள சிறந்த நகர்வு களையும், மோசமான நகர்வுகளையும் கூட அவரால் உணர முடியும். சில்வியா பிளாத், மெக்சிகன் ஓவியர் ஃபிரைடாகாலோ ஆகியோர் இங்கு வாழ்ந்த வாழ்க்கையைச் சினிமாவாக எப்படி மாற்றி இருக்கிறார்கள் என்பதற்கு நல்ல உதாரணமாக இந்தப் படங்களைச் சொல்ல முடியும்.

சிஷ்டி : ஒரு திரைக்கதாசிரியன் மனரீதியாகவும் திரைக்கதை ஆசிரியராகச் செயல்பட வேண்டியுள்ளது. ஒரு காட்சியை எழுதும்போது, பார்வையாளனின் கண்ணுக்குள்ளே இருந்துதான் அவன் எழுத வேண்டி இருக்கிறது. தொடர்ச்சியாக எடிட் செய்துதான் ஒரு காட்சிக்கு வந்து சேர வேண்டியிருக்கிறது. தியேட்டரில் உட்கார்ந்து படம் பார்க்கும் ஒரு பார்வையாளனின் மனநிலையிலிருந்துதான் திரைக்கதையை அவன் எழுத வேண்டியிருக்கிறது.

மேலும் நான் என்னை ஒரு நல்ல திரைக்கதை ஆசிரியராக உணரவில்லை. அதில் நிறைய பிரச்சனைகள் இருக்கிறது. அதனால் எனக்கு ஒரு நல்ல திரைக்கதை ஆசிரியர் தேவைப்படுகிறார். அவரை நான் எப்படி கண்டுபிடிப்பது? பாரதிராஜா போன்றவர்களுக்கு இது தற்செயலாக அமைந்ததா? அல்லது அவர் தேடினாரா?

சுப.கு. : பஞ்சு அருணாசலம், ஆர்.செல்வராஜ், கலைமணி, கலைஞானம், சுஜாதா போன்ற திரைக்கதை ஆசிரியர்களில் குழப்பமானவர் ஆர். செல்வராஜ்தான். இவர் திரைக்கதை எழுதி வெற்றியடைந்த படங்கள் ஐம்பதுக்கும் மேல் இருக்கிறது என்றால் அவர் இயக்கியது ஐம்பது படங்கள் இருக்கும். ஆனால் அவர் இயக்கிய படங்களைப் பற்றி ஒன்றுமே சொல்ல முடியவில்லை. ஒரு நல்ல திரைக்கதை ஆசிரியர் தாமே படத்தை இயக்கும்போது தோல்வியுறுகிறார். ஆனால் பஞ்சு அருணாசலமும் மற்றவர்களும் படம் இயக்குவதற்குப் போகவில்லை. எஸ்.இராமகிருஷ்ணன், ஜெயமோகன் போன்றவர்கள் திரைக்கதை ஆசிரியர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். இவர்களும் ஒரு படத்தை இயக்குவது என்ற கட்டத்தை நோக்கி நகரவில்லை என்றாலும், இவர்கள் வேலை செய்த படத்தில் இவர்களுக்கான அடையாளம் என்ன இருக்கிறது அல்லது இருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை என்றாலும் ஒன்றுமே இல்லை என்றுதான் தோன்றுகிறது. ஒரு கதை சினிமாவாக மாறும்போது, அதற்கான சில விஷயங்களைக் கோருகிறது. அதைத் திரைக்கதாசிரியர் எப்படி பூர்த்தி செய்கிறார் என்பதும், இயக்குநர் எப்படி அதைப் படமாக மாற்றுகிறார் என்பதும்தான் முக்கியமானது.

ஸ்ரீகுமார் : சலீம், ஜாவேத் என்ற இருவருடைய திரைக்கதையில் உருவான 'ஷோலே' படம் மிகப் பெரிய வெற்றியை அடைந்தது. இதே திரைக்கதை ஆசிரியர்களைக் கொண்டு அடுத்தப் படத்திற்கும் திரைக்கதை எழுதப்பட்டது. அந்தப் படம் 'ஷான்' படுதோல்வியடைந்தது. 'ஷோலே' படத்தின் திரைக்கதைக்கு 'மெக்னாஸ் கோல்டு' படமும் 'செவன் சாமுராய்' படமும் மாதிரிகளாக எடுத்துக்கொள்ளப் பட்டன.

சிஷ்டி : எப்போதுமே ஒரு திரைக்கதைக்கு முன் மாதிரியாக எதையும் பயன்படுத்தக் கூடாதுன்னு நினைக்கிறேன். உள்ளார்த்தமாக ஒரு விஷயத்தைத் தேடும்போது தான் அது ஒரு சிறந்த திரைக்கதையாக வர முடியும். 'உத்தமவில்லன்' படத்தில்கூட அவருடைய உண்மையான வாழ்க்கையை எடுத்திருந்தால் ஒருவேளை வியாபாரரீதியாகத் தோல்வியுற்று இருந்தாலும் ஒரு நல்ல திரைக்கதை அமைந்த ஒரு படமாகக் கூட அது அமைந்திருக்க வாய்ப்புண்டு.

கண்ணன் : ஒரு நல்ல திரைக்கதைக்கும் படத்தின் வெற்றிக்கும் சம்பந்தமில்லை என்றே தோன்றுகிறது. 'கொம்பன்', 'காஞ்சனா 2' போன்ற படங்கள் வணிக ரீதியாக நல்ல வெற்றியைப் பெற்றுள்ளன. ஆனால் இந்தப் படங்களில் உள்ள திரைக்கதை நல்ல திரைக்கதை என்று சொல்ல முடியாது.

சுப.கு. : ஒரு திரைக்கதையை நான்கைந்து படங்களாக மாற்றுகிற சாமர்த்தியம் என்பது தமிழ் சினிமாவில் புழக்கத்தில் இருக்கிறது. இப்படி எடுக்கப்படும் ஒவ்வொரு படத்திலும் ஒரே திரைக்கதையில் உள்ள ஏதாவது ஒரு சின்ன விஷயத்தை மாற்றிக் கொள்கிறார்கள். இதற்கு உதாரணமாக 'காஞ்சனா' மற்றும் கௌதம் வாசுதேவ மேனன் படங்களைச் சொல்லலாம்.

ஸ்ரீகுமார் : வெற்றிகரமான படம், வெற்றிகரமான திரைக்கதை என்பதைத் தனித்தனியாகப் பிரித்துதான் பார்க்க வேண்டியுள்ளது.

சிறந்த திரைக்கதைக்கான படங்கள்:

சுப. கு. : காதலிக்க நேரமில்லை, தேவர்மகன், காதல், கிழக்கே போகும் ரயில், முதல் மரியாதை, வெயில், பராசக்தி

வசந்த குமாரன் : கை கொடுத்த தெய்வம், ஒரு விடுகதை ஒரு தொடர்கதை, முந்தானை முடிச்சு, மூன்றாம் பிறை, வெயில்

ஸ்ரீகுமார் : மிஸ்ஸியம்மா, வழக்கு எண் 18, 16 வயதினிலே.

சுப.கு. : எல்லோருக்கும் கதை சொல்கிற மரபு மாதிரி தமிழ்ச்சூழலுக்குன்னு ஒரு மரபு இருக்கிறது. இந்த மரபு எங்கோ அறுபட்டுப்போய் இருக்கிறது. நமக்கு கதைக்குள் கதை சொல்கிற மரபு, பாட்டி சொல்கிற கதை மரபு, கதைக்குள் விடுகதை போடுகிற மரபு இவற்றை எல்லாம் திரைக்கதைக்குள் முயன்று பார்த்திருக்கிறோமா? ஆலீஸ் வொண்டர்லேண்டை குறைந்தது 500 தடவையாவது எடுத்திருப்பார்கள். விக்கிரமாதித்தன் கதை தமிழ் மரபு இல்லை என்றாலும் எடுத்து இருக்கிறோமா? ஒரு மேலைத்தேய மரபைத் தமிழ் மயப்படுத்தி அதைப் பிரச்சனை என்கிறோம். நாம் மேலைத்தேய மரபில் உள்ள திரைக்கதையை ஏன் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்?

சிஷ்டி : வெகுஜன சினிமாவைப் பொறுத்த வரைக்கும், தமிழ் சொல்முறை மரபிற்கு வாய்ப்பு இருக்கிற மாதிரி தெரியவில்லை. ஏனெனில் நாம் முழுக்க முழுக்க மேலைத்தேய மரபுகளை உள்வாங்கிக் கொண்டு விட்டோம். ●

▸ பாபு யோகேஸ்வரன்

கதாநாயகனின் மரணம்:
விசாரணையில் விடுபட்ட தடயங்கள்!

எச்சரிக்கை: சமூக ஆய்வாளர், விமர்சகர், பேராசிரியர் ராஜன் குறை எழுதிய 'கதாநாயகனின் மரணம்' என்னும் புத்தகத்தை முன்வைத்து அதற்குத் துணையாக தமிழ்சினிமாவின் வர்த்தகக் கட்டுமானம் பற்றி எழுதப்படும் கட்டுரை இது. பொதுவாக சினிமாவில் அழகியல், உள்ளடக்கம், நோஸ்டால்ஜியா, கவித்துவம், கலை நயம், ஹீரோயிசம், சாதியம் என்றெல்லாம் நெக்குருகும் விமர்சகர்கள், வாசகர்கள் இக்கட்டுரையைத் தவிர்க்கலாம். அவர்களுக்கு இது போரடிக்கும். காரணம் இக்கட்டுரை முழுக்க முழுக்க இந்தியத் திரையுலகின் பொருளாதாரம் வியாபாரம் அதனடிப்படையில் காலந்தோறும் உருவாகும் டப்பாக்களுக்குள் மேற்படி அழகியல் சமாச்சாரங்களெல்லாம் எப்படி அடங்குகின்றன என்பதைப் பற்றியது.

எப்போது பத்திரிகை உலகினின்று என்னைத் துண்டித்துக்கொண்டேனோ அப்போதே இவ்வகை எழுத்துக்களிலிருந்தும் என்னைத் துண்டித்துக்கொண்டதை நண்பர்கள் அறிவார்கள். எழுதிக்கொண்டிருந்த காலத்திலும் ஒன்றும் பெரிதாகச் செய்துவிடவில்லை என்பது ஒருபுறம் இருக்க இப்போதுகூட யாருக்கும் கைகூடாத ஒன்றை நான் எழுதிவிடப் போவதில்லை. இந்த கருத்துப் பகிர்வு மிகவும் தற்செயலாக முகப்புத்தகக் கருத்துப் பரிமாற்றம் ஒன்றினால் ராஜனால் தூண்டி விடப்பட்டு எழுந்ததுதான். 2013 ஆம் ஆண்டு மத்தியில் வெளியான 'குட்டிப்புலி' படத்தை ஒட்டி எழுந்த பல்வேறு விமர்சனங்களில் ஒன்றாக ஒரு முகப்புத்தக நண்பர், இயக்குனர் சசிகுமாரை தமிழ் சினிமாவின் ராமதாஸ் என்று சவுண்டைக் கிளப்ப ராஜன் அவரை வாங்கு வாங்கென்று வாங்க இரண்டு பக்கமும் முகப்புத்தக நண்பர்கள் கச்சை கட்ட கரை ஓரமாய்க் கால் நனைத்தபடி நின்றிருந்த என்னையும் அந்த அலை எதிர்பாராமல் உள்ளே இழுத்துவிட்டது. மிக நீண்ட இடைவெளியில் ராஜனும் நானும் முகப்புத்தகக் குறுஞ்செய்திகள் மூலமும் நிலைத்தகவல்கள் மூலமும் பேசிக்கொண்டோம். அப்போதுதான் ராஜன், தனது 'கதாநாயகனின் மரணம்' புத்தகம் குறித்தும் குறிப்பிட்டார். அதன் பிறகு நான் 'கதாநாயகனின் மரணத்தை' முழுமையாகப் படித்தேன். அப்புத்தகம் திரைப்படம் தொடர்பாக உலக அளவில் ராஜனை ஈர்த்த கோட்பாடுகளை அறிமுகப்படுத்தும் முனைப்பையும் அக்கோட்பாடுகளைத் தமிழ்த் திரைப்படப் பரப்பில் வெகுமக்கள் விருப்பம் சார்ந்த பெருவணிகப் படைப்புகளின் மீது பொருத்திப் பார்க்கும் ஆர்வத்தையும் கொண்ட ராஜனின் கட்டுரைகளால் தொகுக்கப்பட்டிருந்தது.

எங்களுக்குள் முகப்புத்தக உரையாடல் நடந்த தருணத்தில் இப்புத்தகம் வெளியாகி இரண்டு ஆண்டுகள் ஆன பிறகும்கூட இப்புத்தகம் பற்றிய விவாதங்களோ விமர்சனங்களோ உரையாடல்களோ தமிழ்த் திரைப்பட எழுத்தாளர்கள், ஆய்வாளர்கள் மத்தியில் பெரிதாக எழவில்லை என்று ராஜன் சற்று வருத்தத்தோடு குறிப்பிட்டிருந்தார். இப்போது சில வாரங்களுக்கு முன்னால் 'கதாநாயகனின் மரணம்' நூலின் இரண்டாம் பதிப்பு வருவதை ஒட்டி ஒரு விமர்சனக்கூட்டம் சென்னை டிஸ்கவரி புக் பேலஸ் அரங்கில் நடைபெற்றது. முக்கிய ஆவணப்பட இயக்குநரும் பேராசிரியருமான சொர்ணவேல், எழுத்தாளரும் விமர்சகருமான ந. இராமானுஜம், நண்பரும் பத்திரிகையாளருமான என். சிவராமன் ஆகியோர் தத்தமது கோணத்தில் இப்புத்தகம் பற்றிய அழுத்தமான மதிப்புரைகளை முன்வைத்து ராஜனின் கண்களைக் கலங்க வைத்தார்கள். இந்த நிலையில் இப்புத்தகம் தமிழ் வெகுமக்கள் திரைப்படங்கள் தொடர்பான ஆய்வுக்கட்டுரைகளில் முக்கியமான ஒரு இடத்தை உறுதி செய்திருக்கிறது என்பதில் ராஜனோடு இணைந்து எனக்கும் மகிழ்ச்சியே.

எனினும் 'அதிநாயகப் பிம்பத்தின் உச்சமாக லிங்கா

உலகமெங்கும் ஓடிக்கொண்டிருக்கும் சூழலில்' என்னும் கூடுதல் அழுத்தத்தோடு நடைபெற்ற இந்நூல் விமர்சன நிகழ்வில் இந்நிகழ்வு நடைபெற்ற நாளில் மிகச் சூடாகத் தொடங்கியிருந்த 'லிங்கா பெரும் நட்டம்' என்னும் செய்தியைத் தொடர்புபடுத்தி யாரும் பேசவில்லை. நான் அந்த நிகழ்வுக்கு முக்கியமாகச் சென்றதன் நோக்கத்தில் 'லிங்கா விவகாரத்தை நம் விமர்சகர்கள் இந்நூலோடு எப்படிப் பொருத்திப் பார்க்கிறார்கள் என்பதைக் கவனிப்பதும் ஒன்றாக இருந்தது. இந்த இடத்தில் நான் 'லிங்கா'வுக்கு எந்தத் தனிப்பட்ட முக்கியத்துவமும் தரவில்லை. ராஜனின் 'கதாநாயகனின் மரணம்' புத்தகத்தில் குறிப்பிடப்படும் 'எந்திரன்' பட வியாபார வடிவின் இன்றைய பெயர் 'லிங்கா' என்பதைத் தவிர இங்கே 'லிங்கா'வுக்கு வேறு எந்தச் சிறப்பும் இல்லை. ஆனால் இந்தத் 'தொடரும் வியாபார வடிவம்' முக்கியமானது. அந்த வடிவம் 'எந்திரனுக்கு முன்னால் 'சிவாஜி' என்னும் பெயருடன் தொடங்கி பின்னர் 'தசாவதாரம்', 'விஸ்வரூபம்' 'கோச்சடையான்' 'துப்பாக்கி' என்றெல்லாம் நகர்ந்து இன்று 'லிங்கா'வைக் கடந்து 'ஐ'யைக் கடந்தும் போய்க்கொண்டிருக்கிறது. இந்தத் தொடர்ச்சிக்கும் 'கதாநாயகனின் மரணம்' சொல்லும் செய்திக்கும் நிறைய தொடர்பிருக்கிறது என்பதுதான் நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய ஒன்று. தவிர அடுத்தடுத்த நாட்களில் பெரும் அதிர்வலைகளாய்ப் பரவிய 'லிங்கா' தோல்வி என்னும் செய்தி இப்புத்தகத் தலைப்போடு நேரடியாகப் பொருந்துவதுகூட ஒரு சுவாரஸ்யமான ஒத்திசைவுதான்.

தமிழ் சினிமாவில் (என்பதை முழுக்க முழுக்கத் தமிழ் வணிக சினிமா எனக் கொள்க) கலைஞர்கள் குறித்தும் படைப்புகள் தொடர்பான அழகியல், அரசியல் குறித்தும் பேசுவதற்கு ஆயிரம் ஆயிரம் ஆர்வலர்கள் இருந்தாலும் தமிழ் சினிமாவின் 'வர்த்தகம்' இது தமிழ் சினிமாவின் தன்மையைத் தீர்மானிக்கும் முறை இதில் காலந்தோறும் நிகழும் மாற்றங்கள் இவற்றையெல்லாம் பற்றி பேசுபவர்களோ ஆய்வு செய்பவர்களோ மிகவும் குறைவு. அறந்தை நாராயணனும் அவரை ஒட்டி தியோடர் பாஸ்கரனும் தொடக்கக்கால தமிழ் சினிமா ஒரு வணிகமுறையை நோக்கி நகர்ந்ததைப் பற்றி கொஞ்சம் செறிவாக எழுதியிருக்கிறார்கள். ஆனால் அவர்களுக்கும் நேரடி அனுபவத்துக்கான வாய்ப்பு இல்லை. சொல்லக் கேட்டும், படிக்கக் கண்டுமான ஆய்வு மூலங்களின் அடிப்படையில் எழுதியதுதான். ராண்டார் கையும் கூட அப்படித்தான். அசோகமித்திரனுக்கு நேரடி அனுபவம் உண்டு. அதிலிருந்து அவ்வப்போது ஸ்டுடியோ சிஸ்டம் பற்றி எழுதியிருப்பதாக நினைவு. மிகச் சமீபத்தில் 'தினத்தந்தி'யில் ஆரூர்தாஸ் எழுதிய தன் வாழ்வனுபவங்களில் தமிழ் சினிமா வர்த்தகம் தொடர்பான பல சம்பவங்கள் உதிரிகளாக வேறு வேறு காரண காரியங்களின் கீழ் வருகின்றன. முக்தா சீனிவாசன், ஒரு தயாரிப்பாளராகவும் இயக்குநராகவும் ஒரு நீண்ட காலத்துக்குத் தமிழ் சினிமாவில் பங்காற்றியதால் சினிமா சாராத சில பத்திரிகைகளில்கூட திரைப்படத் தொழில்நுட்பம், வர்த்தகம் பற்றி பத்திகள் எழுதியிருக்கிறார். அவ்வகையில் தமிழ் சினிமா கறுப்பு வெள்ளையிலிருந்து வண்ணத்துக்கு மாறிய காலம் குறித்து, தொண்ணூறுகளின் தொடக்கத்தில் 'துக்ளக்'கில் சீனிவாசன் எழுதிய தொடர் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது என்று நினைக்கிறேன். எனக்கு அதைச் சேர்த்து வைத்துப் படித்த நினைவு இருக்கிறது. 'வெட் ப்ரிண்ட்', மேரீட் ப்ரிண்ட்' போன்ற சினிமாவின் தொழில்நுட்ப வார்த்தைகள் எல்லாம் நான் சென்னை வருவதற்கு முன்பே அவர் மூலம்தான் அறிமுகமாயின. எனினும் இவர்கள் யாருமே 'Trade' என்னும் வார்த்தையின் அர்த்தத்துக்குள், அதற்கான காலத்தின் நீள அகலத்துக்குள் ஆழமாய் இறங்கியவர்கள் இல்லை.

2002ல் ராஜன் தன் ஆய்வுப் படிப்புக்கான தொடக்க நிலையில் இருந்தபோதும், 2005ல் கள ஆய்வில் இருந்தபோதும் சிலமுறை சந்தித்திருக்கிறேன். அப்போதுதான் அவருடைய ஆய்வு 'மானுடவியல் அடிப்படையில் தமிழ் சினிமாவின் வணிகம்' தொடர்பானது என்பதை அறிந்து சற்று ஆச்சரியமானேன். அதற்கு முன்னரே 'நிறப்பிரிகை'க் குழு 1998ஆம் ஆண்டு கும்பகோணத்தில் நடத்திய தமிழ் சினிமா பற்றிய கருத்தரங்கில், ராஜன் குறை வெகுமக்கள் சினிமாவை (Popular Movie) ஆதரித்து தமிழ்ச் சூழலில் அவ்வகைப் படங்கள் தொடர்ந்து உருவாவதற்கான தரவுகள் பற்றிப் பேசியிருந்தார். அப்பொழுது நானெல்லாம் மாற்று சினிமாக்களுக்கான வரவை ஆதரிப்பவனாக இருந்தேன். உள்ளுக்குள் வெகுமக்கள் சினிமாவுக்கான ரசனையும் இணையாக இருக்கத்தான் இருந்தது. 'இதுவா அதுவா' என ஏகக் குழப்பம். இத்தனை சீரியஸான ஒரு ஆசாமி வெகுமக்கள் சினிமாவை ஆதரித்துப் பேசுவதாவது? அப்படியானால் வெகுமக்கள் சினிமாவில் என்னவோ இருக்கத்தான் செய்யும்போல! என்றெல்லாம் ராஜனைப் பற்றி நினைத்ததுண்டு.

2005க்குப் பிறகு, குறிப்பாக நான் (நானும்) ஒரு படத்தை செய்த பிறகு தமிழ் சினிமா தமிழ் வெகுமக்கள் சினிமா தமிழ் வணிக சினிமாவின் பார்வை சற்றுத் தெளிவானது. ரஜினி, கமல், பாரதிராஜா, பாலசந்தர், ஏ.வி.எம் என நாம் பேசும் பெயர்களுக்கு அப்பால் வேறு ஒரு நிஜமான வெளியில் தமிழ் சினிமாவின் தயாரிப்புக்களம் துலங்குவதை உணர முடிந்தது. ராஜன், இந்தக் 'கதாநாயகனின் மரணம்' புத்தகத்தில் தொடர்போடும் தொடர்பற்றும் தொகுத்துள்ள ஆய்வுக்கட்டுரைகளில் அத்தகைய வெளியைக் கண்டறிந்திருக்கிறார். இப்படியான வணிக சினிமாவைக் கருத்து, உள்ளடக்கம், அணுகுமுறை போன்ற அடிப்படைகளின் கீழ் வெகுமக்கள் திரைப்படம், வணிகக் கும்பல் திரைப்படம் என்று கொஞ்சம் நுட்பமாகப் பிரிப்பதற்கு ராஜன் முயல்கிறார். வர்த்தகம் என்னும் அடிப்படையில் நான் இவற்றையெல்லாம் ஒன்றாகவே எடுத்துக் கொள்கிறேன். அந்த அளவில் தமிழ் சினிமாவை வணிகம் சார்ந்து மறு கட்டமைப்பு செய்ய முனையும் சூத்திரதாரிகளுக்கு அப்படி யாராவது இருந்தால் அவர்களுக்கு 'கதாநாயகனின் மரணம்' முக்கியமானது என்பதில் சந்தேகமில்லை.

'கருதுகோள்களை முன்வைத்துக்கொண்டு ஆய்வுகள் செய்வதில் எனக்கு உடன்பாடில்லை' என்று ராஜன் கூறினாலும், தன்னளவில் தமிழ் சினிமாவுக்கான ஒரு கோட்பாட்டை உருவாக்க முயல்வதுதான் அவருடைய ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் நோக்கம் என்பதை அவர் வெவ்வேறு இடங்களில் குறிப்பிடுவது கவனிக்கத்தக்கது. வரவேற்கத்தக்கதும் கூட! அந்தக் கோட்பாட்டை உருவாக்கும் வேலையை இப்போதைக்கு தெல்யூஸ், வால்ட்டர் பெஞ்சமின் போன்ற மேலைநாட்டுக் கோட்பாட்டாளர்களை அல்லது சிந்தனையாளர்களை வைத்து ராஜன் நகர்த்தினாலும் எதிர்காலத்தில் தமிழ் சினிமா போன்றே ஒரு தனித்துவம் மிக்க எதனோடும் சேராத ஒரு கோட்பாடாக எளிமையானதாக உருவாக்க வேண்டும் என்பது என் ஆசை. இது ஒருபுறம் இருக்க சினிமா குறித்து ராஜன் ஊடாடும் பல்வேறு வகைதொகையான சிந்தனைகளுக்குள் போகாமல் ஒன்றே ஒன்றை மட்டும் குறிப்பாக மார்க்ஸியத்தை முன் வைத்து அவர் எழுதியிருக்கும் 'முதலீட்டியம், சினிமா என்ற கலைவடிவம், எந்திரன் திரைப்படம்: சில சிந்தனைகள்' என்னும் கட்டுரையை மட்டும் கணக்கில் எடுத்துக்கொண்டு ராஜன் தன் ஆய்வுக்கான கவனத்தில் தவறவிட்ட சில செய்திகளைச் சொல்ல முயல்கிறேன். இது இவ்வகையான Trade குறித்த ராஜன் மற்றும் ராஜன் போன்றவர்களின் எதிர்கால ஆய்வுகளுக்குக் கொஞ் சமேனும் உதவியாய் இருக்கும் என்றும் நம்புகிறேன். இன்னொரு விதத்தில் பார்க்கப் போனால் கட்டுரைத் தொகுப்பின் பக்கங்களில் மையமாக இடம் பெற்றிருக்கும் இக்கட்டுரையில் இயங்கும் ராஜனின் கருதுகோள்களும் சிந்தனைகளும்தான் இதற்கு முன்னும் பின்னுமாகத் தொகுக்கப்பட்டிருக்கும் தமிழ் சினிமா குறித்தான கட்டுரைகளையும் கோத்துத் தைப்பதாக எனக்குத் தோன்றுகிறது. அதுவும் கூட ஒரு காரணம்!

ஷங்கரின் 'எந்திரன்' தமிழ் சினிமாவில் முதன் முறையாக நூறு கோடி ரூபாய்க்கும் அதிகமான முதலீட்டில் தயாரிக்கப்பட்டதாகச் சொல்லப்பட்டு 2010ல் வெளியானது. இந்த நூறு கோடி முதலீடு என்னும் செய்தி அந்தத் தருணத்தில் எல்லோருடைய அடிவயிற்றிலும் ஐஸ்கட்டியை வைத்து அழுத்தியது என்னவோ உண்மைதான். அதனைச் சுற்றி எழுப்பப்பட்ட விதம்விதமான கதைகளை மையமாக வைத்துத்தான் இக்கட்டுரைக்கான அடிப்படையை ராஜன் கட்டமைக்கிறார். இதற்கு உதவியாக கார்ல் மார்க்ஸ்

தொடங்கி, மார்க்ஸ் வெபர், ஃப்ரெஞ்ச் அன்னால், ஃபெர்னாண்டு பிராடல், அர்ரிகி என ஏராளமான சிந்தனையாளர்களின் சிந்தனைகளை முன்னால் அடுக்கி, சில நூற்றாண்டுகளையும், அமெரிக்கா, ஐரோப்பா, ஜப்பான் போன்ற உலகின் பல்வேறு நாடுகளின் சினிமாத் தொழில் கட்டமைப்புகளையும் கடந்து சினிமாவுக்கும் முதலீட்டியத்துக்குமான தொடர்புகளைப் பின்வரும் மூன்று அம்சங்களாகப் பிரிக்கிறார் (பக்.127)

ஒன்று: சினிமா என்ற தொழில்துறை (Industry)

இரண்டு: திரைப்படம் என்ற பண்டம் (Commodity)

மூன்று: சினிமாவிற்கான சந்தை உருவாக்கம் (Marketing)

'ஒரு தொழில்துறை என்ற அளவில் சினிமா முதலீட்டியம் தேசியத்தன்மை கொள்ளக்கூடியது. ஒரு பண்டம் என்ற அளவில் திரைப்படம் முதலீட்டியத்துடன் முரணியக்கம் கொண்டது; அதன் பிடியில் சுலபத்தில் சிக்காதது. சினிமா தனக்கான சந்தை உருவாக்கம் என்று வரும்போது சர்வதேசத்தன்மை கொண்ட முதலீட்டியத்தை உள்வாங்கக் கூடியது. இந்த மூன்று அம்சங்களையுமே நாம் சர்வதேச அளவில் விரிவாகப் பரிசீலித்துவிட்டு, பிறகு தமிழ் சினிமாத் துறையின் வரலாற்றுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும்போதுதான், 'எந்திரன்' திரைப்படத்தைப் பற்றிய சரியான கண்ணோட்டத்தைப் பெற முடியும்' என்பது ராஜனின் விளக்கம். சரி.

'சர்வதேசத் தன்மை கொண்ட முதலீட்டியம்' என்னும் வாக்கியத்துக்கான அர்த்தத்தை இரண்டாகப் பிளந்தால் நமக்கு இரண்டு வகைகள் கிடைக்கின்றன: ஒன்று சர்வதேசத் தன்மைகொண்ட சர்வதேச முதலீட்டியம். இரண்டு: சர்வதேசத் தன்மை கொண்ட உள்நாட்டு முதலீட்டியம். இப்போது வார்னர் பிரதர்ஸ், வால்ட் டிஸ்னி, சோனி என்டெர்டெய்ன்மென்ட், ட்வென்டியத் செஞ்சுரி ஃபாக்ஸ் போன்ற நிறுவனங்கள் செய்யும் முதலீடு எல்லாம் முதல் வகையில் வருபவை. இவை சர்வதேச நிறுவனங்கள் என்னும் காரணத்தால் மட்டுமல்ல அதற்கான தன்மையோடும் இருப்பதால். 'எந்திரனை' முதலில் ஆரம்பித்த ஐங்கரன் கருணாவின் முதலீட்டை நாம் இவ்வகையில் சேர்க்க முடியாது என்பதையும் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இங்கேயே இயங்கும் ரிலையன்ஸ் பிக் பிக்சர்ஸ், யூடிவி மோஷன் பிக்சர்ஸ், பாலாஜி டெலி ஃபிலிம்ஸ், ஒரு அளவுக்கு சன் பிக்சர்ஸ் போன்ற நிறுவனங்களின் முதலீடுகளை இரண்டாவது வகையில் சேர்க்கலாம். இதற்கும் காரணம், இவை இந்திய நிறுவனங்கள் என்பது மட்டும் அல்ல. இந்நிறுவனங்களின் முதலீட்டு வகை சர்வதேசத் தன்மை கொண்டது என்பதே. அப்படித்தான் நாம் உதயநிதியின் ரெட் ஜெயண்ட் நிறுவனத்தையோ, துரை தயாநிதியின் க்ளவுட் நைன் நிறுவனத்தையோ, இப்போது பாஸ்பரஸாய் ஒளிரும் வேந்தர் மூவீஸ், ஜே.எஸ்.கே போன்ற நிறுவனங்களையோ இதில் சேர்க்க முடியாது என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

இந்நிலையில் தமிழ் சினிமாவின் முதலீடு மற்றும் வணிகக் கட்டமைப்பில் நடந்த மாற்றங்களையும் ஒரு 'எந்திரனும்' பின்னர் 'விஸ்வரூபமும்' தொடர்ந்து 'கோச்சடையான்', 'லிங்கா' போன்ற படங்கள் உருவானதற்கான காரணங்களையும் கண்டடைய அமெரிக்க, ஐரோப்பிய சினிமா வர்த்தகக் கூடாரங்களிலிருந்து அதிகமான தரவுகளைக் கையில் எடுக்கிறார் ராஜன். ஆனால் உண்மையில் அவருக்குத் தேவையான சம்பவங்களும் செய்திகளும் சர்வதேசத் தன்மை கொண்ட உள்நாட்டு முதலீடு பொங்கிப் பெருகும் மும்பையில் இந்தி சினிமா தொழில்துறையில்தான் புதைந்திருக்கின்றன. ராஜனின் இக்கட்டுரை தமிழ் சினிமாவின் வணிகம் பற்றிப் பேசும் இடங்களிலெல்லாம் 1998க்குப் பிறகு இந்தி சினிமா தொழில்துறையில் நிகழ்ந்த மாற்றங்களையும் அவற்றின் உடன் விளைவுகளாகத் தமிழ் சினிமாவில் நடந்த மாற்றங்களையும் கவனத்தில் கொள்ளாமல் விட்டிருக்கிறது. இதற்கு முந்தைய ராஜனின் இயக்கம் பெரும்பாலும் திரைத்துறைக்கு வெளியில் அமைந்தது என்பதால்கூட இது நிகழ்ந்திருக்கலாம். வெகுமக்கள் சினிமாவோ அல்லது மாற்று சினிமாவோ நம்மவர்கள் உடனடியாக அந்தப் பக்கம் ஹாலிவுட், ஃப்ரெஞ்ச், இத்தாலி, ஜெர்மன் என்றும் இந்தப் பக்கம் ஜப்பான், கொரியா என்றும் ஒப்பிட்டே பழக்கமாகிவிட்டதும் கூட ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். தமிழகத்தில் திராவிட அரசியலின் வீச்சாலும் இளையராஜா, பாரதிராஜா போன்ற 'மண்ணின் மைந்தர்கள்' உருவாக்கிய அலையாலும் எண்பதுகளுக்குப் பிறகு இந்திப் படங்களின் ஆதிக்கம் சுத்தமாக மறைந்து போனதும் கிட்டத்தட்ட இரண்டு தலைமுறை மக்கள் இந்தி மொழியே தெரியாமல் உருவானதும்கூட நம்மவர்களுக்கு இந்தித் திரைப்படத்துறையில் நிகழும் மாற்றங்கள் குறித்த ஆர்வத்தை உருவாக்கத் தவறியிருக்கிறது. அதுவும்கூட காரணமாக இருக்கலாம். ஆனால் இந்திய சினிமாவின் வணிகக் கட்டமைப்பின் மையம் இந்தி மார்க்கெட்தான், உலக அளவில் இந்தியப் படங்கள் என்று வர்த்தக அமைப்புகள் சுட்டிக் காட்டுபவை பெரும்பாலும் இந்திப் படங்களைத்தான் என்பதை நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டிய அவசியம் இருக்கிறது.

இன்னொன்று இப்படி இந்தித் திரைத்துறை பற்றிய கவனமின்மையெல்லாம் வெளியில் இருப்பவர்களுக்குத்தான். உள்ளே துறைக்குள் செயலில் இருக்கும் படைப்பாளிகள் அப்படி இல்லை. அவர்கள் உலகப் படங்களைப் பார்க்கிறார்களோ இல்லையோ இந்திப் படங்களைத் தவறாமல் பார்க்கிறார்கள். இயக்குநர் விக்ரமனிடமும் எடிட்டர் மோகனிடமும், ஏ.வி.எம் குழுமத்தாரிடமும் இந்திப் படங்களின் பரிணாம மாற்றம் குறித்து உங்களால் நாள் கணக்கில் பேச முடியும். காரணம் இந்திய அளவில் 'Mass Cinema' என்பதன் நாடி அங்கே இருந்துதான் எப்போதும் துடிக்கிறது. ஆகவே 'உலக நாயகன்' கமல்ஹாசனின் வார்த்தையில் சொன்னால் 'எந்திரன்' உருவாக்கிய 100கோடி மாய அலைக்கான கேயாஸ் பட்டாம்பூச்சி மும்பையிலிருந்து எப்போது சிறகு விரித்தது என்பதைக் கொஞ்சம் விவரமாகப் பார்ப்போம்.

(அடுத்த இதழில்...)

செய்கூலி, சேதாரம், சினிமாக் கம்பெனிகள்

இரண்டாம் வகுப்பு படிக்கிற என்னையும், மூன்றாம் வகுப்பு படிக்கிற அக்காவையும் உடன் அழைத்துக் கொண்டு அம்மா, அப்பா, தவசுப்பிள்ளை பழனி ஆகியோருடன் ஆசாரிப்பள்ளம் மிஷன் ஆஸ்பத்திரியில் உறவினர் ஒருவரின் சிகிச்சைக்காக இரண்டு, மூன்று மாதங்கள் தங்கியிருந்தோம், ஆறு வயது எனக்கு. ஊரில், அண்ணன்கள் பொறுப்பில் எங்களை விட்டுச் செல்ல அப்பாவுக்கு இஷ்டமில்லை. இரண்டு மாதங்கள் பள்ளிக் கூடத்திற்கு லீவு. பள்ளிக் கூடத்தில், 'ரெண்டு மாசம் லீவு எடுத்தேன்னா பாடம் மண்ணாப் போயிருமெலெ,' என்ற ஹெட்மாஸ்டர் அம்மாவின் ஏச்சு அப்பாவைப் பார்த்த உடன் மாறி விட்டது. ஸ்கூல் பெயர் சி.எம். எஸ். எலிமெண்டரி ஸ்கூல் என்றிருந்தாலும், அது சுவரில் சிமெண்டால் தடித்த எழுத்துகளால் பொறிக்கப் பட்டிருந்தாலும், கூப்பிடுகிறதென்னவோ குட்டை வாத்தியார் பள்ளிக்கூடம்தான். எந்தக் காலத்தில் எந்த வாத்தியார் குட்டையாக இருந்தாரோ தெரியவில்லை. இந்த ஹெட் மாஸ்டர் அம்மா உயரமானவர்தான். ஹெட் மிஸ்ட்ரெஸ் என்று சொல்கிற பழக்கமெல்லாம் கிடையாது. வாத்தியாரய்யா என்றால் சார், வாத்தியாரம்மா என்றால் 'அம்மாங்க'. இது அஞ்சாப்பு அம்மாங்க. அவங்க கண்டிப்பானவங்க. தலை சீவாமல் வந்த ஒரு பெண் குழந்தையின் தலையில், சொல்லிச் சொல்லிக் கேட்காததால் மண்ணெண்ணெயையோ வேப்பெண்ணையையோ தேய்த்து விட அது கொஞ்சம் பிரச்சனையாகி விட்டது. அப்பாதான் அஞ் சாப்பு 'அம்மாங்க' வைக் காப்பாத்தி விட்டார்கள். அதனால் அப்பாவைப் பார்த்ததும் 'அவன் ஸ்கூலுக்கே வரல்லேன்னாலும் பாஸாயிருவானே' என்று பேச்சையே மாற்றி விட்டார்கள். இப்படி உசுப்பேத்தி உசுப்பேத்தி எவ்வளவு இழந்து இருக்கிறேன் என்று சமயத்தில் யோசித்தால் கஷ்டமாக இருக்கும்.

அது ஆகஸ்ட் மாசமாக இருக்கும். சட்டி பெட்டிகளுடன் கிளம்பினோம். ஆசாரிப்பள்ளம் ஆஸ்பத்திரி நாகர்கோ யிலில் இருந்து பத்து மைல் தூரமாவது இருக்கும். வேப்பமூடு ஜங்ஷனிலிருந்து போகவும் வரவும் ஒரே பஸ்தானென்று நினைவு. ஆஸ்பத்திரியின் தலைமை டாக்டர் டச்சுக்காரரோ என்னவோ. அதற்கடுத்த இடத்தில் இருப்பவர் 'சின்ன டாக்டர்'. அது என்ன மிஷனரி என்று மறந்து விட்டது. ஆனால் ஃபாதர் கறுப்பு அங்கி அணிந்திருப்பார்,. ஃபாதரை 'ஐய்யர்' என்று அழைப்பதுதான் திருநெல்வேலி வழக்கம். நானும் அக்காவும் இவருக்குக் கறுப்பு ஐயர் என்று பெயர் வைத்தோம். அவர் வேகமாக நடப்பார். எதிரில் வரும் யாரையும் பார்க்க மாட்டார். வணங்கினால் பார்க்காமலே வணக்கம் மட்டும் போடுவார். இதெல்லாம் நமக்கான விஷயமில்லை. மதியம் பனிரண்டரை மணி வாக்கில் நாகர்கோயில் போகிற பஸ் ஒன்று வரும். அது ஆஸ்பத்திரியின் பிரம்மாண்ட வளாகத்தின் நுழைவு வாயில் அருகே நிற்கும். அங்கிருந்து ஆஸ்பத்திரியும் நாங்கள் தங்கியிருக்கும் Pay ward ம் ஒரு கிலோமீட்டராவது இருக்கும். வாரத்தில் இரண்டு நாளாவது அப்பாவுடன் நாகர்கோயில் போய் விடுவேன். மருந்து வாங்க, வீட்டுச் சாமான்கள் வாங்க அப்பாவும் நானும் போவோம். நாகர்கோயில் போகிற போது புதுப்படம் வந்திருந்தால் மாட்னி போய் விடுவோம். அப்பாவுக்கு திருநெல்வேலியின் சினிமா கம்பெனிகளான 'இந்தியா டாக்கி டிஸ்டிரிபியூட்டர்ஸ்', பாப்புலர் டாக்கீஸ் எஸ்.கே. எல்லோரும் பழக்கம். பாப்புலர் டாக்கீஸில் கொஞ்சம் பங்கு இருந்ததாகச் சொல்வார்கள். அதே பழக்கத்தில் அங்கும் பயனியர் பிக்சர் பாலஸ், லக்ஷ்மி, ஒழுகினசேரி சரஸ்வதி என்று பல தியேட்டரிலும் முதலாளிகளோ, விநியோகஸ்தரின் 'ரெப்ரசென்டேட்டிவோ' தெரிந்தவர்களாக இருப்பார்கள்.

நல்ல மதியம் தகரக் கொட்டகை வெக்கையைக் கக்க, உடலெல்லாம் வியர்த்து ஊத்த 'தாய்க்குப் பின் தாரம்' பார்த்தோம். அன்றுதான் படம் ரிலீஸ். முதலில் எம்.ஜி.ஆர் ரேக்ளாவில் 'மனுஷனை மனுஷன் சாப்பிடுறான்டா தம்பிப் பயலே..' என்று பாடியபடி வருகிற காட்சி நினைவுக்கு வருகிறது. 'தம்பிப் பயலே' என்ற வார்த்தை சிரிப்பையும் எம்.ஜி.ஆர் மேல் ஒரு நெருக்கத்தையும் உண்டு பண்ணிய உணர்வு கூடப் பசுமையாய் இருக்கிறது. அதையே பாடிக் கொண்டு திரிந்ததாகப் பக்கத்து வார்டில் உள்ளவர்கள் கிண்டல் செய்வார்கள். அது போதாதென்று தனியாக, தனக்குத்தானே, தாழ்வான புன்னை மரக்கிளையொன்றைப் பிடித்துக் கொண்டு மாட்டை அடக்குவதாக நடிப்பதையும் கூடக் கேலி செய்வார்கள். குறிப்பாக 'சின்ன டாக்டர்' . அவரது குடும்பத்துடன் பழகிய பின் எல்லோருமாக, மாலை ஆறு மணிக் காட்சிக்கு 'பயனியர் பிக்சர் பாலஸி'ல் 'குலதெய்வம்' படத்துக்குப் போனோம். பஸ் கிடைத்துப் போவதற்குள் படம் போட்டு விட்டார்கள். சீட்டுகளில் கயிறு கட்டி ரிசர்வ் செய்து வைத்திருந்தார்கள். அந்தப் படம் அப்பாவின் நண்பரான எஸ்.கே. பிக்சர்ஸ் படம். ஏ.வி.எம் இணைத் தயாரிப்பு. ஹாலிவுட் கம்பெனிகளான எம்.ஜி.எம், டுவெண்டியெத் செஞ்சுரி ஃபாக்ஸ் போல, ஏ.வி.எம் நிறுவனம் எஸ்.கே. பிக்சர்ஸ், புத்தா பிக்சர்ஸ், கமால் பிரதர்ஸ் ஆகியோருடன் படம் தயாரிப்பார்கள். புத்தா பிக்சர்ஸ் பீம்சிங் கம்பெனி என்றாலும் ஏ.வி.எம். மின் பின்னணியும் இருக்கும், அவற்றை அங்கே எடிட்டிங்கில் பணியாற்றிய பீம்சிங் இயக்கினார். எஸ்.கே.பிக்சர்ஸ் 'குலதெய்வம்' படத்தை கிருஷ்ணன் பஞ்சுவும், 'பொன் விளையும் பூமி' படத்தை பீம்சிங்கும் இயக்கினர்.

நாகர்கோயில் காலத்தில் 'பாசவலை','வான ரதம்' இரண்டும் பார்த்த நினைவும் இருக்கிறது. இரண்டும் அப்படியொரு சோகம். படம் பிடிக்கவில்லை. 'வான ரதம்' பார்க்கையில் அமைதியாய் அழுது கொண்டிருந்தேன். தற்செயலாகக் கவனித்த அப்பா, 'அடப்பைத்தியாரா படம் புடிக்கலைன்னா சொல்ல வேண்டியதுதானலே,' என்று அழைத்துக்கொண்டு வெளியே வந்தார். தியேட்டர் மானேஜரோ யாரோ, நான் அழுவதைப் பார்த்து விட்டு கலரெல்லாம் வாங்கிக் கொடுத்தார். ஆனால் வேடிக்கை என்னவென்றால், என் நடுவுள்ள அண்ணன், பெயர் சீனி அண்ணன், சினிமா அண்ணன் என்று சொல்லலாம், அவரிடம் கற்றதுதான் சினிமா அறிவெல்லாம், எங்களைப் பார்க்க வந்திருந்தவர் அங்குள்ள போஸ்ட்மேன் நடராஜன் என்பவருடன் நன்றாகப் பழகி விட்டார். இருவரும் 'வான ரதம்' பார்க்கக் கிளம்பினார்கள். அவர், 'நௌஷாத்' படம், மியூசிக், பாட்டு எல்லாம் பிரமாதம் என்று சொல்லி போஸ்ட் மேனைக் கிளப்பிக் கொண்டிருந்தார். அப்போதெல்லாம் தியேட்டர்காரர்கள் எழுதும் தட்டி விளம்பரங்களில், இந்திப் படத்தின் நடிக நடிகையர் பெயரை எழுதுகிறார்களோ இல்லையோ, இசை: ஓபி.நய்யார், நௌஷாத், சங்கர் ஜெய்கிஷன், சித்ரகுப்தா, சி.ராமச்சந்திரா என்று தவறாமல் எழுதுவார்கள். அண்ணனுடன் நானும் வருவேன் என்று அழுதேன். அப்பா முதலில் சத்தம் போட்டுப் பார்த்தார், அப்புறம் கண்டிப்பாக ஒரே வார்த்தையில் நாளைக்கு

'ரங்கோன் ராதா' போகலான்டா என்று சொல்லி விட்டு மதியத் தூக்கத்திற்குக் கிளம்பி விட்டார். வீட்டில் இருந்தால் அப்பா நிச்சயம் மத்தியானம் ஒரு மணி நேரமாவது தூங்குவார். அப்போது எழுப்பினாலோ இடைஞ்சல் செய்தாலோ 'சண்டாளமாய்'க் கோபம் வந்து விடும். அதனால் நான் 'முரண்டு அழுகை'யை நிறுத்தி விட்டுப் புன்னை மரத்தடியில் போய் மாட்டுச் சண்டையைத் தொடர ஆரம்பித்து விட்டேன். பிற்காலத்தில் கடன்காரர்கள் தேடி வரும்போது கூட அப்பாவின் மதியத் தூக்க நேரத்திற்கு வரமாட்டார்கள். அவ்வளவு பிரசித்தம் 'பண்ணையாரின் தூக்கம்'.

'ரங்கோன் ராதா', நேஷனல் பிக்சர்ஸ் 'பராசக்தி' பெருமாள் செட்டியார் தயாரித்தது. ஏ.வி.எம் பின்னணி உண்டா என்று நினைவில்லை. நேஷனல் பிக்சர்ஸ் 'பராசக்தி' ஏ.வி.எம் பின்னணியுடன் வந்தது. ஏ.வி.எம் கூட்டுத் தயாரிப்பு அல்லது தயாரித்துக் கொடுத்த படங்கள், கம்பெனிகள் நிறைய உண்டு. கலைஞர்கள், ஸ்டுடியோ, விநியோகம் எல்லாம் ஏ.வி.எம். பார்த்துக் கொள்வார்கள். அப்படி வெளி வந்தவை, நேஷனல் பிக்சர்ஸுக்காக 'பராசக்தி', 'ரத்தக் கண்ணீர்'. கமால் பிரதர்ஸுக்காக 'தெய்வப்பிறவி', 'புதையல்',''வாழ்க்கை வாழ்வதற்கே'. ஜி.கே.புரொடக்ஷன்ஸுக்காக 'சகோதரி', 'பார்த்தால் பசி தீரும்'. எஸ்.கே பிக்சர்ஸுக்காக 'குலதெய்வம்', 'பொன் விளையும் பூமி', புத்தா பிக்சர்ஸுக்காக 'பதிபக்தி', 'பாவமன்னிப்பு'. பின்னால் ஜேயார் மூவீஸுக்காக முத்து வேல் மூவிஸ் பேனரில் 'அனாதை ஆனந்தன்', 'கண்மணி ராஜா'.. போன்றவை. வேறு எந்த நிறுவனமும் இவ்வளவு தயாரித்ததாக நினைவில்லை. ஏ.வி.எம் சகோதரர்கள் முருகன், சரவணன், குமரன் ஆகியோர் முருகன் பிரதர்ஸ் என்று புதிய பேனர் உருவாக்கி 'வீரத் திருமகன்', 'நானும் ஒரு பெண்', 'காக்கும் கரங்கள்' என்று எடுத்தார்கள். 'அன்பே வா' கூட பாலசுப்ரமணியம் - கோ வழங்கும் ஏ.வி.எம். மின் 'அன்பே வா' என்றே வெளி வந்தது. எம்.ஜி.ஆருக்கு அதற்காக 28 லட்சம் ஒரே பேமெண்ட்டாக பாலசுப்ரமணியம் - கோ கொடுத்ததாகப் பரவலாகப் பேச்சு அடிபட்டது.

ஏ.வி.எம் நிறுவனத்தை விட அதிகம் படங்கள் தயாரித்தது, மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் நிறுவனம். 120 படங்கள் வரை தயாரித்தது. 100 வது படமான 'கொஞ்சும் குமரி' தயாரிப்பில் இருந்தபோதே அதிபர் டி.ஆர் சுந்தரம் இறந்து விட்டார். அந்தப் படத்தின் இடைவேளையின் போது 'அவரது இறுதி ஊர்வலம்' நிகழ்ச்சியும் அவரைப் பற்றிய சிறு டாகுமெண்டரியும் போடுவார்கள். இறுதி ஊர்வலத்தில் எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி உள்ளிட்ட பல நடிகர்கள் கலந்து கொண்டு சேலம் நகர மக்களுக்குத் துயரத்துக்கிடையே மகிழ்ச்சியை வழங்கினார்கள். அந்த இறுதி ஊர்வலத்தைப் பார்ப்பதற்காகவே 'கொஞ்சும் குமரி' யை கதாநாயகன் மனோகர், கதாநாயகி மனோரமா இடைவேளை வரை சகித்துக்கொண்டார்கள். படம் ஓடிய ஒன்றிரண்டு வாரங்களில் ரசிகர்களின் கட்டாயமான வேண்டுகோளுக்கேற்ப படம் ஆரம்பித்து இருபது நிமிடங்கள் கழித்து அந்த இறுதி ஊர்வலம் காட்டப்பட்டது. அதற்காகக் கூட 'கொஞ்சும் குமரி'யை ஒரு தரம் 20 நிமிடம் பார்த்து வந்தோம். அந்தக் கால ரசிகர்களின் சினிமாப் பாசம் மகத்தானது.

மாடர்ன் தியேட்டர்ஸில் பணியாற்றிய எம்.ஏ.வேணு, எம்.ஏ.வி பிக்சர்ஸென்று ஆரம்பித்து ரத்னா ஸ்டுடியோவும் ஆரம்பித்து நிறையப் படங்கள் எடுத்தார். ஏ.பி.நாகராஜன், டி.என்.சிவதாணு, கே.சோமு என்று தமிழரசுக் கழக அனுதாபிகளான ஒத்த மனதுடையோர் அங்கே இணைந்து நல்ல படங்களாக 'டவுன் பஸ்', 'முதலாளி', 'சம்பூர்ண ராமாயணம்', 'பணம் பந்தியிலே', 'செங்கமலத்தீவு' என்றும் சிறு சிறு நடிகர்களான ஆனால் சிறந்த கலைஞர்களான வி.கோபாலகிருஷ்ணன், சாரதா,சந்திரகாந்தா போன்றோரை வைத்து 'மாதவி', 'பாஞ்சாலி' என்றும் பல படங்கள் எடுத்தார்கள்.

மிகப் பெரிய நிறுவனங்களான ஏ.வி.எம், மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் இவையிரண்டைப் போலவே தமிழ் சினிமா வரலாற்றில் முக்கியமானது ஜெமினி ஸ்டுடியோ. ஜெமினி தன் தயாரிப்புகள் தவிர வாசனின் மருமகனான ஜி.எஸ். மணி தயாரிப்பில் ஜெம் புரொடக்ஷன்ஸ் படங்களுக்குப் பொறுப்பேற்றுக் கொண்டார்கள். ஜெமினியின் கதாசிரியர்களில் ஒருவரான 'வஞ்சிக்கோட்டை வாலிபன்', 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' ஆகிய படங்களின் மூலக் கதையாசிரியர் கே.ஜே.மகாதேவன் தயாரித்து இயக்கிய 'அவள் யார்?', 'ஹலோ மிஸ்டர் ஜமீன்தார்' போன்ற படங்களுக்கு ஜெமினி துணை நின்றது. அது போலவே மணிஜே சினி ப்ரொடக்ஷன்ஸுக்காக 'இரு மலர்கள்', 'நீரும் நெருப்பும்' ஆகியவற்றுக்கும் துணை நின்றது. ஜெமினி. உதயம் புரொடக்ஷன்ஸ் தயாரிப்பாளரான 'ஆனந்த விகடன்' மணியன் படங்களுக்கும் ஜெமினி உதவியது. கே.பாலசந்தரின் 'எதிர் நீச்சல்', 'இரு கோடுகள்', 'வெள்ளி விழா' போன்ற படங்களுக்கும் விநியோகப் பொறுப்பை ஜெமினி பார்த்துக் கொண்டது. ஏ.வி.எம், ஜெமினி, மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் விநியோகத்தை அவர்களே பார்த்துக் கொள்வார்கள். அவர்களின் பெரும்பாலான நகரின் விநியோக அலுவலகங்களின் மேனேஜர்கள் எல்லோருக்கும் ஒரு 'புராணிக சாயல்' இருக்கும். எல்லோருமே கம்பெனி ஆரம்பித்ததிலிருந்து இருப்பவர்கள்.

ஏ.வி.எம், ஜெமினி தவிர நிறைய ஸ்டுடியோ அதிபர்கள் தங்கள் ஸ்டுடியோ பெயரிலேயே படங்கள் தயாரித்தனர். மெஜஸ்டிக் ஸ்டுடியோ (நாட்டுக்கொரு நல்லவள்), (பின்னாளில் சாரதா/கற்பகம்) நரசு ஸ்டுடியோ (ஸ்ரீ வள்ளி, கூடி வாழ்ந்தால் கோடி நன்மை) என்று பல நிறுவனங்கள் படங்கள் தயாரித்தனர். ஏ.வி.எம்.மிலிருந்து பிரிந்த வாசு மேனன், வாசு ஸ்டுடியோ என்று ஆரம்பித்து 'ஒரே வழி', 'கைராசி', 'பூவும் பொட்டும்' படங்களை எடுத்தார். கே.சங்கர் இயக்குநராகப் பிரபலமானது 'கைராசி'யில்தான். குறிப்பாக ஏ.கே.வேலன் அருணாசலம் ஸ்டுடியோஸ் சார்பில் 'தை பிறந்தால் வழி பிறக்கும்', 'காவேரியின் கணவன்', 'பொன்னித் திருநாள்', 'பெரிய கோயில்' என்று பல படங்கள் தயாரித்தார். தமிழ் மீது மிகுந்த பற்றுக் கொண்டவர். எம்.ஜி.ஆருக்காக ஒரு கதை எழுதி அவரிடம் எடுத்துக் கொண்டு போனாராம். அவர் இந்தக் கதை சரியில்லை என்று சொல்லி விட்டாராம். அதை எப்படியோ இந்திக்கு விற்று அங்கே 'ஜிக்ரி தோஸ்த்' என்று சக்கைப்போடு போட்டு, மறுபடி இங்கே 'மாட்டுக்கார வேலன்' ஆக வந்து வெள்ளி விழாக் கொண்டாடியது. எல்லாம் அவரவர் நேரம்.

விஜயா ஸ்டுடியோவை வீனஸ் பிக்சர்ஸ் மற்றும் பந்துலுவின் பத்மினி பிக்சர்ஸ் குத்தகை எடுத்துத்

தங்கள் படங்களை எடுத்தனர். விஜயா ஸ்டுடியோ நாகி ரெட்டியும் சக்ரபாணியும் விஜயா ஃபிலிம்ஸ் என்ற பெயரிலும் விஜயா கம்பைன்ஸ் புரொடக்ஷன்ஸ் பெயரிலும், (எங்க வீட்டுப் பிள்ளை, எங்க வீட்டுப்பெண், ராம் அவுர் ஷ்யாம், வாணி ராணி) பின்னர் டி. ராமா நாயுடுவுடன் சேர்ந்து விஜயா சுரேஷ் கம்பைன்ஸ்க்காக 'குழந்தைக்காக' 'நம்ம குழந்தைகள்', பிரம்மாண்டமாக 'வசந்த மாளிகை' என்றெல்லாம் படங்கள் வெளி வந்தன. ராமா நாயுடு பின்னர் தனியாக சுரேஷ் கம்பைன்ஸ் என்ற பெயரில் படங்கள் எடுக்க ஆரம்பித்து விட்டார். ஸ்டுடியோ இல்லாமல் நிறையப் படங்கள் எடுத்தவர்கள் ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ், ஸ்ரீதர், வீனஸ் பிக்சர்ஸுடன் இணைந்து 'உத்தம புத்திரன்', 'கல்யாண பரிசு' போன்ற படங்கள் எடுத்து விட்டு சித்ராலயா கம்பெனியை 'அலைகடலில் சிறிய தோணி, கலை உலகில் புதிய பாணி' 'WE KNOW ART IS AN OCEAN. WE ROW FOR NOVEL CREATION' என்ற 'முழக்கத்துடன்' ஆரம்பித்தார். பல நல்ல படங்களையும் தந்தார். ஸ்ரீதருக்கு இணையாக கே.எஸ் கோபாலகிருஷ்ணன் 'சித்ரா புரொடக்ஷன்ஸ்' என்று ஆரம்பித்துப் படங்கள் எடுத்தார். 'கற்பகம்' படத்தின் வெற்றிக்குப் பிறகு ஒரு பழைய ஸ்டுடியோவை (சாரதா ஸ்டுடியோ?) வாங்கி கற்பகம் ஸ்டுடியோ என்று பெயரிட்டார். ஆனால் அந்தப் பேரில் படம் எதுவும் எடுக்கவில்லை.

1956 'தாய்க்குப் பின் தாரம்' படத்தின் மாபெரும் வெற்றியின் மூலம் திரையுலகிற்குள் வந்த சாண்டோ சின்னப்பா தேவர், தேவர் பிலிம்ஸ் பேனரில் படங்களாகக் குவித்தார். வருடத்திற்கு இரண்டு படம் வீதம் ஒன்று ஜனவரி பிப்ரவரி அறுவடை நாட்களை ஒட்டி, மற்றொன்று ஆகஸ்ட் செப்டம்பர் அறுவடை சீசனை ஒட்டி வெளி யிடுவார். முதல் படத்திலேயே எம்.ஜி.ஆரிடமிருந்து விலகி 'நீலமலைத் திருடன்' ரஞ்சன், 'செங்கோட்டை சிங்கம்', 'யானைப்பாகன்' கன்னட நடிகர் உதயகுமார் (அசப்பில் சிவாஜி போலிருப்பார்) 'வாழ வைத்த தெய்வம்' ஜெமினிகணேசன் என்று போனவர் ஐந்து வருடங்களுக்குப் பின் 'தாய் சொல்லைத் தட்டாதே'படத்தில் மறுபடி எம்ஜி. ஆருடன் இணைந்து 'நல்ல நேரம்' வரை 15 படங்களுக்கு அவர்தான் தேவர் பிலிம்ஸ் கதாநாயகன். தேவர் இந்திக்குப் போன பின் 'ஹாத்தி மேரே சாத்தி'யில், அதுவரை தேவர் ஃபிலிம்ஸ் சின்னமாக இருந்த 'தாய்க்குப் பின் தாரம்' காளை மாடு' யானையாக மாறியது. நல்லவேளை 'ஆட்டுக்கார அலமேலு' வுக்குப் பிறகு ஆடு வரவில்லை. வந்திருந்தால் கம்பெனி மூழ்கி யிருக்காதோ என்னவோ?!. பீம்சிங் ஒரு எம்.ஜி.ஆர் படம்கூட இயக்கவில்லை. எம்.ஏ. திருமுகம் ஒரு சிவாஜி படம் கூட இயக்கவில்லை, இது இரண்டு பேரின் ரசிகர்களுக்கிடையே நடக்கும் சண்டையில் பிரயோகிக்கப்படும் வார்த்தை ஆயுதங்கள். எம்.ஜி.ஆர் அநேகமாக எல்லா பேனரிலும் நடித்திருந்தாலும் சிவாஜி தேவர் ஃபிலிம்ஸ் படங்களில் நடிக்கவில்லை. தேவர் தண்டாயுதபாணி பிலிம்ஸ் பேரிலும் ஏகப்பட்ட படங்கள் எடுத்தார்.

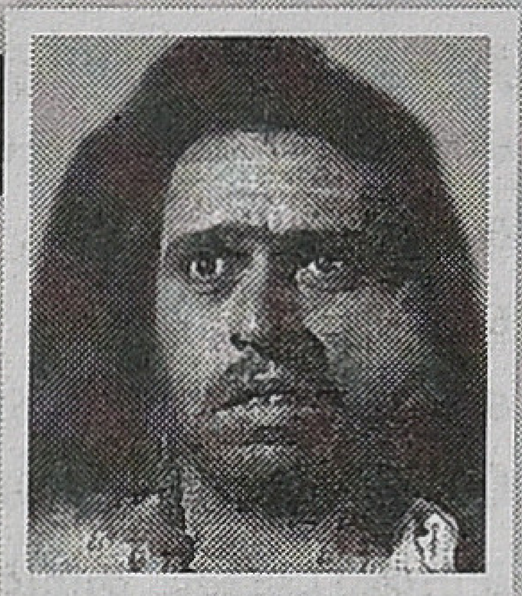
ஏ.பி.நாகராஜன், வி.கே ராமசாமியுடன் கூட்டணியாக லக்ஷ்மி பிக்சர்ஸ் சார்பில் ' மக்களைப் பெற்ற மகராசி', 'வடிவுக்கு வளைகாப்பு' படங்களைத் தயாரித்தவர், பின்னர் பிரிந்து விஜயலட்சுமி பிக்சர்ஸ் சார்பாக 'நவராத்திரி' தொடங்கி சிவாஜியுடன் பத்து படங்கள் வரை எடுத்தார். அந்த பேனரில் எம்.ஜி.ஆரும் நடிக்கவில்லை. 'நவரத்தினம்' படம் கூட சி.என்.வி மூவிஸ் தயாரிப்பு. 'சித்ராலயா' போலவே கே.பாலசந்தர், 'கவிதாலயா' ஆரம்பித்தார். 60 படங்கள் வரை எடுத்தார். இன்னொரு வெற்றிகரமான தயாரிப்பாளர் இயக்குநர் இராம. நாராயணன். தனியொருவராகவே 100 படங்களுக்கு மேல் எடுத்திருப்பார்.

இவர் போல ஓரிருவர்தான் சினிமாவில் செய்கூலி கிடைத்துச் சேதாரமாகாமல் தப்பித்தவர்கள் என்று நினைக்கிறேன். பெரும்பாலும் எல்லோருமே சேதாரமுற்றுத் தங்கள் இருப்பையே நகை பாலீஷ் போட வந்தவர்களிடம் ஏமாந்து தொலைத்தவர் களாகத்தான் இருக்கிறார்கள். நான் கூட சினிமா அண்ணன் என்கிற சீனி அண்ணனைத் தொலைத்து விட்டு நிற்கிறவன்தான்.

புதிய தொடர்

அப்பணசாமி

தமிழ் சாப்ளின்கள் -1



எம்.ஆர்.சுவாமிநாதன்

இன்று பகாசுர ப்ரமோட்டர்களோ, பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் சி.இ.ஓ. க்களோ மீடியாக்களின் கிரியேட்டிவ் ஹெட்களோ ஏன் நாளெல்லாம் லோலோ என அலையும் சேல்ஸ் ரெப்களோ அவர்கள் வீட்டை அடைந்ததும் 'ஸ்ஸ் அப்பாடா..' என ரிமோட்டைக் கையில் எடுத்தார்கள் என்றால் விரல்கள் அவர்களை அறியாமல் காமெடி சேனல்களுக்கே மாறுகின்றன. எனக்குத் தெரிந்த தீவிர அரசியல் தலைவர் ஒருவர் தினசரி இரவு ஒரு மணி நேரமாவது காமெடி சானல் பார்த்து விட்டுத்தான் தூங்குகிறார்.

நகைச்சுவை உணர்வு என்பது சிறு மூளையின் அடுக்குகளில் பரவும் இன்ப பூகம்பம். அதனால்தான் ஒரு மனிதன் ஒரு சிறந்த நகைச்சுவையைக் கேட்டதும் தனது தகுதி, அந்தஸ்து, இடம் அனைத்தையும் மறந்து அடக்க முடியாமல் வெடிச்சிரிப்பை வெளியிடுகிறான். ஆசைக்கு வெட்கமில்லை என்பார்கள். நல்ல காமெடிக்கும் அது பொருந்தும். சிறந்த நகைச்சுவையின் பின்னணியாக சோகமே உள்ளது. ஆங்கிலத்தில் ஒரு பழமொழி உண்டு.

ஒரு சோகம், முதல் தடவை நடக்கும்போதுதான் அது பெரிய சோகமாக நம்மைத் தாக்கும். அதுவே வாழ்க்கையில் திரும்பத் திரும்ப நிகழ்ந்தால் அது காமெடி. நமது வடிவேலு காமெடியெல்லாம் இந்த வகைதான். இதுபோல காமெடியிலும் பல வகைகள் இருக்கின்றன.

நகைச்சுவை என்பது திடீரென்று ஏற்படும் ஒரு பொறி. அறிவை விட உள்ளுணர்வே திடீர் சிந்தனைகளைப் பெற்றெடுக்கிறது. இந்தச் சிந்தனை நடைமுறைக்கு உகந்ததா? இல்லையா என்பதை அலசுவது மட்டுமே அறிவின் பணி. அத்தகைய திடீர் சிந்தனைகளை விதைப்பவை கவிதைகளும், நகைச்சுவையுமாக மட்டுமே இருக்க முடியும். இதுவே 'தாவோ' மற்றும் 'ஜென்' தத்துவங்களின் அடிப்படை என்கிறார் ஃபிரிஜித் கோப்ரா. மனசை இலேசாக்க இதைத் தவிர வேறென்ன இருக்கிறது?

அலுவலகங்களில் பரஸ்பரம் துரோகம், காலை வாருதல், அதிகாரப் போட்டி என நாள் முழுவதும் போராடி உடலும் மனசும் தளர்ந்து வீடு திரும்பும் பலரும் காமெடி சானல்களை நோக்கி ரிமோட்டை நகர்த்துவது இதனால்தான்.

இதெல்லாம் இல்லாமலும் சிரிப்பை வரவழைக்க முடியுமாம். நைட்ரஸ் ஆக்சைடு என்று ஒரு வாயு இருக்கிறது. அதை அதிகமாக நுகர்ந்தால் தானாகவே சிரிப்பு வருமாம். அதற்குப் பெயரே சிரிப்பு வாயு. அதுபோல சிரிப்பு வாயுவை வாசகர்களின் மனதில் பரப்புவதே இத் தொடரின் நோக்கம்.

நகைச்சுவைக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கையையும், அவர்களது ஸ்பெஷாலிடிகளையும் சுவாரஸ்யங்களோடு நுகரலாம்...

தமிழ் சினிமா ஒரு அலாதியான உலகம். தமிழ் மக்களின் நூற்றாண்டு கால அமோக ஆதரவால் தமிழ் சினிமா பல உலக சாதனைகளை நிகழ்த்தியுள்ளது. நமது தனித்துவம் மிக்க பல நடிகர் நடிகைகள் உலகுக்கே முன்னுதாரணமாக இருந்துள்ளார்கள். அவர்களில் நகைச்சுவை நடிகர்கள் மிகவும் சிறப்பு வாய்ந்தவர்கள்.

இவர்களில் பலரும் ஹாலிவுட் காமெடி நடிகர்களின் பாணியைத்தான் பின்பற்றுவதாகப் பொதுவாகக் கூறப்படுகிறது. இருந்தாலும் அவர்கள் தமிழ் மண்ணுக்கேயுரிய பாரம்பரியமான அம்சங்களையும் இணைத்துக் கொண்டதால் ஈடு இணையற்றவர்களாக மிளிர்கிறார்கள். நமது சில நகைச்சுவை மேதைகளின் நடிப்பாற்றலுக்கு இணையாக உலக சினிமாவில் கூட காண முடியாது.

உதாரணமாக எம். ஆர். ராதா, இந்தியாவின் டகளஸ் என்று பாராட்டப்பட்டார். நகைச்சுவைப் பாத்திரங்கள் மட்டுமல்லாமல் வில்லன், குணச்சித்திர நடிப்பு என தமிழ் சினிமாவில் 40 ஆண்டுகள் கலக்கிய டி.எஸ். பாலையாவின் முகத்தில் எட்வர்டு ஜி ராபின்சனைக் காண

முடியும். இந்திய எட்டிகண்டர் என அழைக்கப்பட்டவர் டி.ஆர்.ராமச்சந்திரன். ஊமைப்படக் காலத்திலிருந்து தனது வெள்ளந்தியான பேச்சால் ரசிகர்களைச் சிரிக்க வைத்த குருச்சவ் மார்க்ஸில் வி.கே.ராமசாமியைக் காண முடியும். ஜெர்ரி லீவிஸை தனது குருவாக ஏற்றுக்கொண்டு கலக்கியவர் நாகேஷ். கலைவாணர் என் எஸ். கிருஷ்ணன், டி. ஏ. மதுரம், யதார்த்தம் பொன்னுசாமி, காளி என் .ரத்னம், சி.டி.ராஜகாந்தம், சந்திரபாபு, தங்கவேலு, அங்கமுத்து, ஏ.கருணாநிதி, டி.பி.முத்துலட்சுமி, பி.டி.சம்பந்தம் எனப் பலர். இவர்களை எந்த நடிப்புப் பாணி சிமிழுக்குள்ளும் அடைத்துவிட முடியாது. இன்னும் சொல்லப் போனால் இவர்கள் வேறு எவரைப் பார்த்தும் நடிப்பைக் கற்கவில்லை. நாகேஷ், சந்திரபாபு போன்றோர் தவிர மேற்கூறிய அனைவரும் தங்கள் பால்ய காலத்திலேயே நாடகக் கம்பெனிகளில் சேர்ந்து புடம் போடப்பட்டவர்கள். உண்மையில் இவர்கள் மேற்கூறிய உலக மேதைகளின் சம காலத்தவர்கள். இப்போதும் கூட நகைச்சுவை நடிகர்களை நம்பியே ரசிகர்கள் தியேட்டருக்குச் செல்கிறார்கள் என்றால் அதற்கு அச்சாரம் போட்டவர்கள் அவர்கள்.

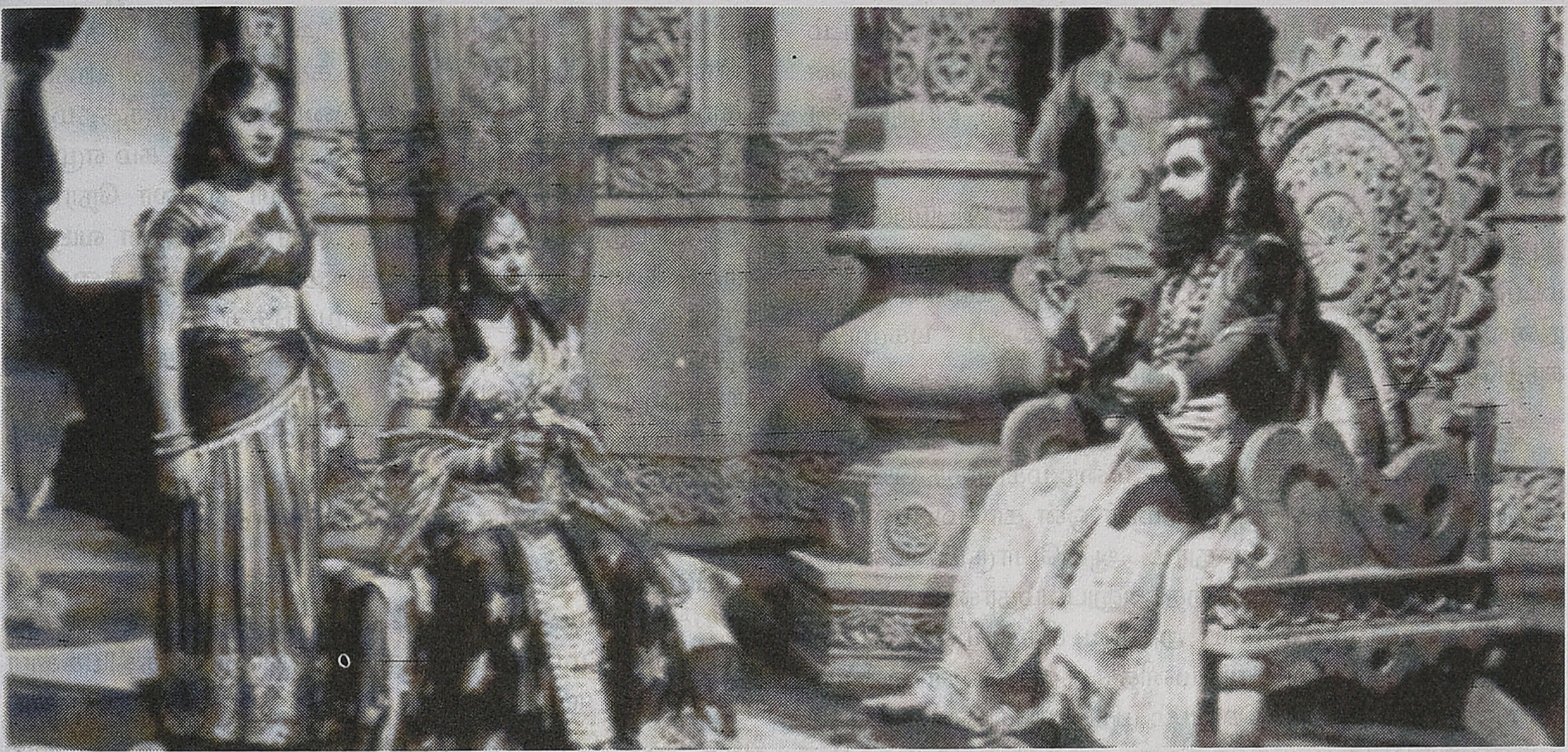
தமிழ் சினிமாவில் நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்கு அச்சாரம் இட்டவர்களின் பட்டியல் எம். ஆர். சுவாமிநாதனில் இருந்து ஆரம்பிக்கிறது.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் பாய்ஸ் கம்பெனி இன்றைய தூத்துக்குடி மாவட்டம் பாஞ்சாலங்குறிச்சி அருகேயுள்ள புதியம்புத்தூர் என்ற கிராமத்தில் கேம்ப் போட்டிருந்தது. அது 1922-23 காலகட்டம். ஒரு நாள் ‘இரணியன்’ நாடகத்தில் இரணியன் வேடம் போட வேண்டிய நடிகருக்கு உடல்நலம் இல்லாமல் போய் விட்டது. அந்தக் காலத்து நாடகக் கம்பெனிகளில் இதற்காகவே எல்லாப் பாத்திரங்களின் பாடங்களையும், பாடல்களையும் மனப்பாடம் செய்த ஆல் ரவுண்டர்கள் இருப்பார்கள். அப்படி ஒரு ஆல் ரவுண்டர் அங்கும் இருந்தார். அவருக்குப் பதினைந்து வயதுதான். நல்ல இனிமையான குரல். அவர் பாடும் ஸ்தாயிக்கு ஆர்மோனியத்தில் கட்டையே இல்லையென்று பாராட்டுவார்கள். அவ்வளவு அற்புதமான குரல் வளம். நடிப்பிலும் கை தேர்ந்தவர். எந்தப் பாடமாயிருந்தாலும் அரை மணி நேரத்தில் மனப்பாடம் செய்து விடுவார். அதனால் கம்பெனி நடத்தும் அனைத்து நாடகப் பாடங்களும் அவருக்கு அத்துப்படி. அதனால் யாருக்கு மண்டையிடி, காய்ச்சல் என்றாலும் அவர்தான் சப் ஸ்டிடியூட். அன்றும் இரணியன் வேடத்தை அவரே ஏற்க வேண்டியிருந்தது.

தினசரி இப்படி யாருடைய வேடத்தையாவது நடித்து, நடித்து வெறுத்துப் போனார். ஒரு நாள் கூட ஓய்வு என்பதே கிடையாது. பாய்ஸ் கம்பெனி என்பது சிறுவர்களை மட்டுமே கொண்ட குழுதானே, அதனால் தினமும் ஒரு வேடத்தில் நடிப்பது அச்சிறுவனுக்குக் கடுப்பாக இருந்திருக்கும். அந்தக் காலத்து பாய்ஸ் கம்பெனிகளில் காலையிலும், மாலையிலும் சிறுவர்களை வெளியே உலாவ அழைத்துப் போவது வழக்கம், நாடகம் இரவில்தான். அதுபோல மறுநாள் காலையில் அனைத்துச் சிறுவர்களும் வெளியே

அழைத்துச் செல்லப்பட்டனர். அந்த ஊர் கம்மாய்க் கரையில் ஓர் அரச மரமும், அதன் அடியில் ஒரு பிள்ளையார் சிலையும் இருந்தது. அதைப் பார்த்த நமது ஆல் ரவுண்டருக்கு மேலும் வெறுப்பாக இருந்தது. ‘எல்லாத்துக்கும் இந்தப் பிள்ளையார்தானே காரணம். இவர் எனக்கு நல்ல குரல் வளமும், மனப்பாடம் செய்யும் ஆற்றலும், நடிப்புத் திறமையும் கொடுத்திருப்பதால்தானே என்னை இந்தப் பாடு படுத்துகிறார்கள். யாருக்கு என்ன நோய் கண்டாலும் நானே எல்லா வேசமும் போட வேண்டியிருக்கு’ என்று நினைத்தார். அதனால் கீழே கிடந்த கற்களைப் பொறுக்கி ஆவேசமாகப் பிள்ளையார் சிலை மீது எறியத் தொடங்கினார். இதைப் பார்த்து முன்னால் சென்று கொண்டிருந்த மற்ற சிறுவர்கள் அதிர்ச்சி அடைந்து ஓடி வந்தனர். “உனக்கு பிள்ளையார் மேல என்ன கோபம்? இப்படிச் செய்கிறாயே?” என்றனர்.

“அந்த நாசமாப் போற பிள்ளையார் எனக்கு வளமான சாரீரத்தைக் கொடுத்ததால் அல்லவா இந்த வம்பெல்லாம் வருகிறது. பாவிகள் எதற்கெடுத்தாலும் என்னையே போட்டு சாகடிக்கிறார்களே. எனது சாரீரம் கெட்டுப் போகும் வரை இந்தப் பிள்ளையாரை உடைத்தே தீருவேன்” என்று கூறி மேலும் ஆவேசமானான் அச்சிறுவன். ஆனால் மற்ற நடிகர்களெல்லாம் ‘நமக்கு நல்ல நல்ல பாத்திரங்கள் கிடைக்க வேண்டும். தினமும் மேடை ஏற வேண்டும்’ என்று கடவுளை வேண்டிக் கொண்டிருந்தார்கள். ஆனால் நமது சிறுவனோ தினமும் தனது பாணியில் அர்ச்சனையைத் தொடர்ந்து கொண்டிருந்தார். அதனை யாராலும் நிறுத்த முடியவில்லை. விஷயம் சுவாமிகள் காதுக்குப் போய் அவர் அந்தச் சிறுவனை அழைத்து அர்ச்சிக்கும் வரை அர்ச்சனை தொடர்ந்து கொண்டிருந்தது. இப்படி பிள்ளையார் மீது வித்தியாசமான அர்ச்சனையை அந்தக் காலத்தில் செய்த அந்த நடிகர்தாம் பின்னாளில் மாபெரும் நகைச்சுவை நடிகராக உயர்ந்த எம்.ஆர்.சாமிநாதன். அவரது நடிப்புத் திறன் பற்றி அவ்வை சண்முகம் என்கிற டி.கே.சண்முகம் கூறுவது:



ஆயிரம் தலைவாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி

"நகைச்சுவை நடிகர்களுக்குச் சாதாரணமாக எல்லாவிதப் பாத்திரங்களையும் ஏற்று நடிக்க வராது. அப்படி ஒரு சிலர் நடித்தாலும் ரசிகர்கள் நகைச்சுவையுடனேயே அவர் நடிப்பை வரவேற்பது வழக்கம். திரு. சாமிநாதன் அதற்கு முற்றிலும் விலக்கானவர். எந்தப் பாத்திரத்தையும் ஏற்று வெற்றி பெற்று விடுவார். அவர் தொடர்ந்து தத்துவ மீனலோசினி வித்துவ பால சபையிலும் எங்கள் சொந்தக் கம்பெனியிலும் பல ஆண்டுகள் நகைச்சுவை நடிகராக விளங்கியிருக்கிறார். நாங்கள் முதன்முதலாகத் திரைப்படத் துறையில் புகுந்த போதும் எங்கள் குழுவோடு சேர்ந்து 'மேனகா' படத்தில் நடித்தார். கலைவாணர் என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் அவர்களுக்கு எம்.ஆர்.சாமிநாதனை 'ஆசான்' என்றே கூற வேண்டும்"

அதுமட்டுமல்ல; எம். ஆர். சாமிநாதன் ஒரு நாடக ஆசிரியரும் ஆவார். பாய்ஸ் கம்பெனி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் புராண இதிகாசங்களைச் சார்ந்தே தயாரிக்கப்பட்டன. சமூக நாடகங்கள் அதிலும் சீர்திருத்தக் கருத்தினைக் கொண்ட நாடகங்கள் அப்போது அதிகம் கிடையாது. அத்தகைய சூழலில் 'ஜம்புலிங்கம்' என்ற சமூக நாடகத்தை எம்.ஆர்.சாமிநாதன் தான் முதலில் எழுதினார். அந்தக் காலத்தின் கொடுமையான பால்ய விவாகம் மற்றும் பொருந்தாத் திருமணங்களால் விதவையான இளம்பெண் குறித்த ஒரு கதை அது. மாபெரும் கம்யூனிஸ்ட் தலைவர் ப.ஜீவானந்தம் எழுதிய 'கன்னி விதவைத் துயர் நினைந்திட கலங்கிடுமே' என்ற உருக்கமான பாடல் இதில் இடம் பெற்றது. அந்த நாளில் இந்த நாடகம் ஒரு வெற்றிகரமான நாடகமாகத் திகழ்ந்தது. கலைவாணர் என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் சொந்தமாக 'அசோகா பிக்சர்ஸ்' படக் கம்பெனியை ஆரம்பித்தபோது அதன் கதை இலாகா பொறுப்பு எம்.ஆர்.சாமிநாதனுக்கே வழங்கப்பட்டது. இவருடைய சகோதரி மீனாட்சியும் ஒரு நடிகை. டி.கே.எஸ்.சகோதரர்களின் நாடகக் குழுவின் ஒரே நடிகையாக அவர் நடித்து வந்தார்.

'ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி', 'மனோகரா', 'கண்ணகி', 'படிக்காத மேதை', 'சௌதாமினி', 'ராஜமுக்தி', 'மேனகா', 'தேவகன்யா', 'வித்யாபதி', 'போலிச்சாமியார்', 'பிழைக்கும் வழி' 'மதன காமராஜன்', 'சாந்த சக்குபாய்' என எம்.ஆர்.சாமிநாதன் நடித்த படங்களின் பட்டியல் நீள்கிறது.

'பிழைக்கும் வழி' என்று ஒரு படம் வந்தது. அதில் டி.எஸ்.துரைராஜ் கதாநாயகன். அதில் எம்.ஆர்.சாமிநாதன் போலிச் சாமியாராக வந்து அசத்துவார். அதாவது அவரிடம் நிறைய தங்கக் கட்டிகள் இருக்கும். அவற்றை ஓமகுண்டத்தில் மறைத்து வைத்திருப்பார். அதை அபேஸ் செய்யும் நோக்கத்தில் டி.எஸ்.துரைராஜ் அவரிடம் சிஷ்யனாக வந்து சேர்ந்து மிகவும் பவ்யமாக நடந்து நல்ல பிள்ளை என பேரெடுக்க முயற்சி செய்வார். இதற்கிடையே நடக்கும் போராட்டங்கள் தாம் காமெடி. முதல் கட்டமாக அவருக்கு ஞானோபதேசம் செய்யும் காட்சி:

"அப்பனே உனக்கு சமஸ்கிருதம் தெரியுமா?"

"தெரியாது சாமி!"

"அதைக் கற்றுக்கொள்ள ஒரு ஸ்லோகம் இருக்கிறது. அதை உனக்கு நான் சொல்லித் தருகிறேன்."

"அதாவது

பலீஞ் சடுகுடு திடும் திடும் தடியடிப் ப்ரயோக தலாங்குதம்

மக்கடாங்க டம்டம் மகரகுண்ட பத்ரம்

புளகாம்போஜ பூம்பூம் பரிமள சந்த்ரோதய ப்ரகாசம்

குஞ்சரம் கும்பேஸ்வரம் கும் அஷ்டகுல பர்வதம் சிஷ்யகுரு சிக்ஷகல்ப்போ"

தட்டுத் தடுமாறி சீடனான துரைராஜ் இதை மனப்பாடம் செய்ய முயல்வார். ஆனால் அர்த்தம் தெரிந்தால்தானே மந்திரம் படிப்பதால் பலன். அதற்கு குரு சாமிநாதன் அர்த்தமும் சொல்வார்.

“எவனொருவன் தனது குருவினுடைய பொருளுக்கு ஆசைப்படாமல் அவருடைய அன்புக்கும் அருளுக்கும் மட்டுமே பாத்திரமாகிறானோ அவன் மலைகளைப் போல் நிலைத்திருப்பான். அத்துடன் அவனுடைய புகழுடல் சந்திரோதயப் பிரகாசமாக விளங்கும்.”

அதன் மூலம் ‘என்னிடம் உள்ள புதையலுக்கு ஆசைப்படாதேடா’ என்பதையும் மறைமுகமாகச் சொல்லி விடுவார். இரண்டு பேருமே நம்பர் ஒன் காமெடியன்கள். இதில் என்.எஸ்.கே., மதுரம் ஆகியோரும் உண்டு, இதில் மந்திரவாதியாக நடித்த அனுபவம்தான் அவருக்கு ‘ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி’ என்ற வெற்றிப்படத்தில் ஆயிரம் மனிதத் தலைகளை ஒன்றன் பின் ஒன்றாக உருளச் செய்யும் மந்திரவாதியாக நடிக்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றுத் தந்தது. ஆனால் இதில் நிஜ மந்திரவாதி.

பல படங்களில் சாமிநாதனும், டி.எஸ்.துரைராஜும் காமெடி ஜோடியாகக் கலக்கியுள்ளனர். இவற்றில் ‘பானை பிடித்தவள் பாக்கியசாலி’ என்ற படத்தில் ஜட்கா வாலாவாக நடித்தது அவரது ஹைலைட் ஆகும். நாடகத்துறையில் எம்.ஆர்.சாமிநாதன் சீனியர் என்றபோதும் சினிமாவில் என்.எஸ்.கே. அவரை முந்திவிட்டார். காரணம் என்னவென்றால் நாடகத்துக்கும் சினிமாவுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை நன்கு உணர்ந்தவர் என்.எஸ்.கே.

சுவாமிநாதனின் பூர்வீகம் மதுரை. அங்குள்ள ஒரு சங்கீதக் குடும்பத்தில் 1905இல் பிறந்தார். வீட்டில் செல்லப்பெயர் செல்லையா. கலையுலகில் நிலைத்த பெயர் எம்.ஆர்.சுவாமிநாதன். இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் மதுரை கிளாஸ்காரத் தெருவும் சுண்ணாம்புக்காரத் தெருவும் நாடக நடிப்பு, நாட்டியம் போன்ற கலைகளில் கொடிகட்டிப் பறந்தது. இங்கிருந்துதான் தமிழின் நவீன கலையாக பாய்ஸ் கம்பெனிகளின் நாடகம் பரிமளித்தது. ஏராளமான கலைஞர்கள் மதுரையில்தான் கண்டெடுக்கப்பட்டனர். தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் வரும்போதெல்லாம் இங்கிருந்துதான் சிறுவர்களை அள்ளிக்கொண்டு செல்வார். அவ்வாறு அள்ளிச் செல்லப்பட்ட செல்லையாதான் பின்னர் எம்.ஆர்.சுவாமிநாதன் ஆனார். சுவாமிகளின் கம்பெனியில் பிரதான நடிகராகவும், ஆல் ரவுண்டராகவும் செல்லையா (எம்.ஆர். சுவாமிநாதன்) வளர்ந்தார். அங்கு சக சாப்ளின்களாக விளங்கியவர்கள் கே.சாரங்கபாணி, பி.டி.சம்பந்தம், எம். ஆர். ராதா ஆகியோர்.

சுவாமிகளிடமிருந்து டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் பிரிந்தபோது எம்.ஆர். சுவாமிநாதனும் அவர்களோடு சேர்ந்தார். அங்கு பிரதான நகைச்சுவை நடிகராகக் கோலோச்சிய போதுதான் என்.எஸ்.கிருஷ்ணனும் வந்து சேர்ந்தார். சுவாமிநாதனின் தோற்றம் மட்டும் முரடு அல்ல, குணமும் பிடிவாதம்தான். சிறந்த நகைச்சுவை ஆற்றலோடு, அனைத்து விதமான சண்டைப் பயிற்சிகள், முழு நாடகத்தையும் உள்வாங்கிக் கொள்வது, பாடல்களுக்கு இடையே பொருத்தமான வசனங்களைச் சேர்ப்பது, ஏன்? தனியாக நாடகம் எழுதும் ஆற்றலும் கொண்டிருந்ததால், அவர் எல்லா நேரமும் தேவைப்படுபவராக இருந்தார். இது அந்த இள வயதில் ஒரு சலிப்பையும் முன் கோபத்தையும், பிடிவாதத்தையும் அந்தக் கலைஞனுக்குள் ஏற்படுத்தி இருக்கலாம். இதனால் அடிக்கடி நாடகக் கம்பெனிகளிலிருந்து காணாமல் போய்விடுவார். இப்போது அமைதி தேடி இமயமலை செல்லும் பிரபல நடிகர்களின் முன்னோடி போலும். ஆனால், இவர், நாத்திகர், பகுத்தறிவாளர், பொதுவுடைமைக் கொள்கைகளில் நாட்டம் கொண்டவர்.

இவ்வாறு ஒரு முறை அவர் காணாமல் போன சமயத்தில் டி.கே.எஸ்.சகோதரர்களின் நாடகக்குழு அன்றைய ’மனோகரா’ நாடகத்தில் பைத்தியக்கார வசந்தன் பாத்திரத்தில் நடிக்க ஆள் இல்லாமல் தத்தளித்தது. அந்தச் சமயத்தில் புதுமுகமாக இருந்த என்.எஸ்.கே. இறங்கி வெளுத்து வாங்கினார். இதனால் அவரே கம்பெனியின் ஆஸ்தான பஃபூனானார். பின்னர் சுவாமிநாதன் கம்பெனியில் மறுபடியும் வந்து சேர்ந்தபோது அவருக்குப் பழைய முக்கியத்துவம் இல்லாமல் போனது. இதனால் என்.எஸ்.கே. யைப் பொறாமையுடன் பார்க்கத் தொடங்கினார். ஆனால் கலைவாணர் தனது அன்பால் அவரை வென்றதால், கலைவாணரின் இறுதிக்காலம் வரை இருவரும் நெருங்கிய தோழர்களாக நீடித்தனர். ‘எனக்கு சவ அடக்கம் செய்து வைப்பார் என மனக்கோட்டை கட்டினேன். நான் கொடுத்து வைக்காத பாவி என்பதற்கு இதைவிட என்ன வேண்டும்?” என கலைவாணர் உடல் மீது விழுந்து புரண்டு அழுதாராம்.

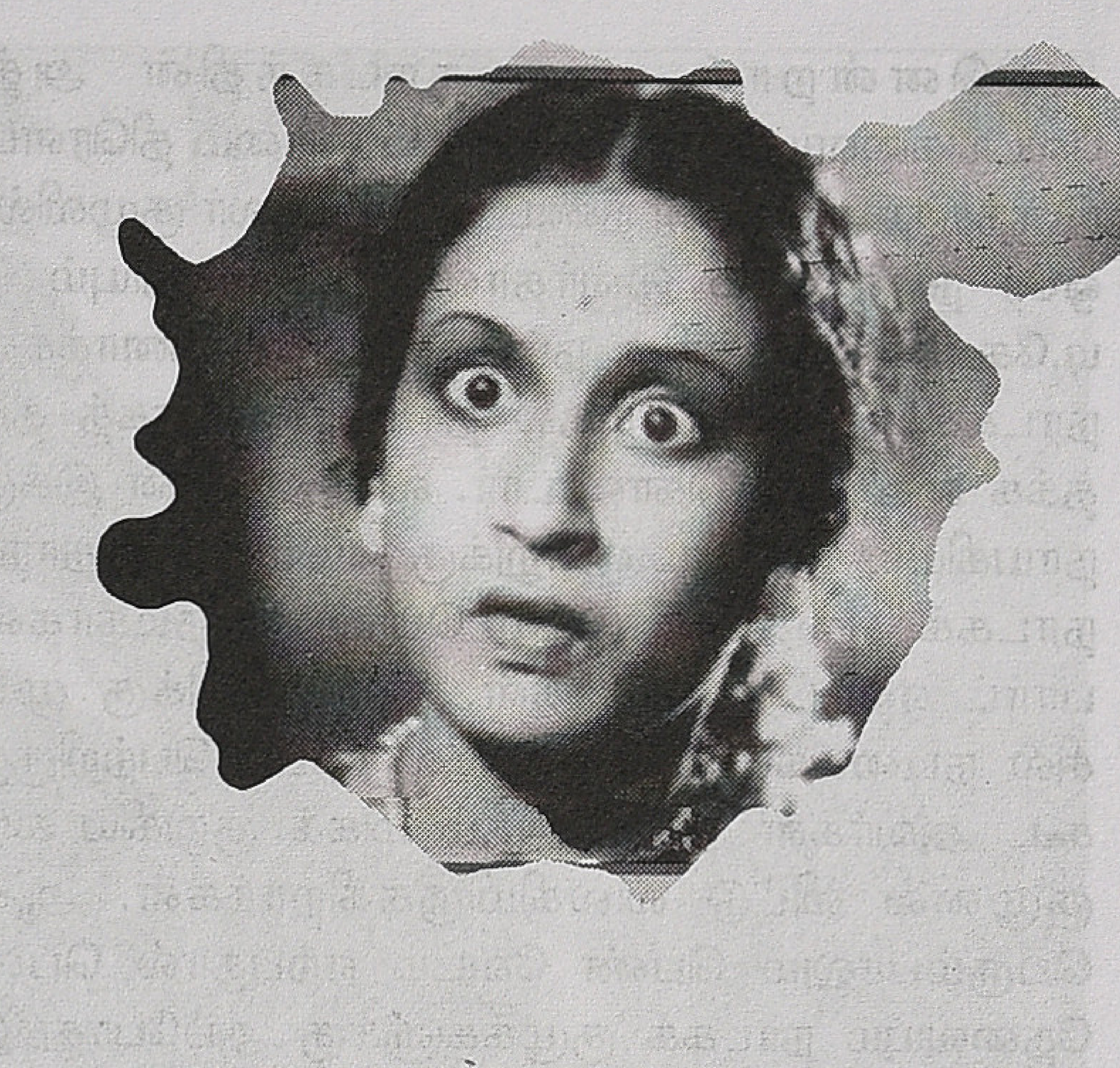
கலைவாணரும் சுவாமிநாதனை தனது குருவாகவே மதித்தார். தனது சொந்த சினிமா கம்பெனியில் கதை வசன கர்த்தாவாகச் சேர்த்துக்கொண்டார். அத்துடன் தனது அனைத்துத் தயாரிப்புகளிலும் அவருக்கு முக்கிய வேடம் அளித்தார்.

எம். ஆர் சுவாமிநாதனுக்கும் முதல் படம் ’மேனகா’. இதில் நன்றாக நடித்ததால் ராஜா சாண்டோவின் பிரியத்துக்குரியவரானார். தொடர்ந்து அவர் இயக்கத்தில் ‘மைனர் ராஜாமணி’ படத்தில் நடித்தார். 1937 இல் எம்.ஆர்.ராதா நடித்த முதல் படமான ‘ராஜ சேகரனில்’ முக்கிய வேடம். இதில் இணைத்துக் காட்டப்பட்ட ‘ஏமாந்த சோணகிரி’ என்ற நகைச்சுவை துண்டுப் படத்திலும் முக்கிய வேடத்தில் நடித்தார். இப்படத்தை இயக்கியவர் அக்கால பிரபல இயக்குனர் பிரகாஷ். தொடர்ந்து பிரகாஷ் படங்களிலும் வாய்ப்பு. சில ஆண்டுகளில் கலைவாணர் தனித்து இயக்கிய நகைச்சுவைக் காட்சிகளிலும் துண்டுப் படங்களிலும் நடித்துப் பிரபலமானார். கடைசியாக நடித்த படம் ‘பானை பிடித்தவள் பாக்கியசாலி’.

(சாப்ளின்கள் வருவார்கள்)

ரசிகை பார்வை:

பா.ஜீவசுந்தரி



பாய்ஸ் கம்பெனிகள் வளர்த்தெடுத்த நடிகை எம். எஸ். திரௌபதி!

இந்த திரௌபதி யார்? எவ்வளவு வித்தியாசமான பெயர் இந்த நடிகைக்கு. மகாபாரதத்தின் புகழ் பெற்ற கதாபாத்திரம். அப்போதும் இப்போதும் எப்போதும் சர்ச்சைக்குட்படுத்தப்படும் ஒரு பெண். சாதாரணமாக இந்தப் பெயரை யாரும் தங்கள் குழந்தைகளுக்கு வைப்பதில்லை. பாஞ்சாலி என்று வேண்டுமானால் ஒரு சிலர் பெயர் வைத்திருக்கிறார்கள். இந்தப் பெயரில் ஒரு நடிகை புகழ் பெற்றிருக்கிறார் என்பதும் ஒரு ஆச்சரியமான விஷயம்.

அந்நாட்களில் நாடகங்களின் வழியாகவே கலைஞர்கள் பலரும் திரைத்துறைக்குள் நுழைந்தார்கள். நாடகத்துறையின் ஆரம்பகர்த்தாக்கள் என்று அதில் பலரைக் குறிப்பிடலாம். முன்னோடிகள் என்றும் கொள்ளலாம். இவர்களில் பலர் திரைத்துறையில் சாதனையாளர்களாகவும் செல்வாக்குப் பெற்றவர்களாகவும் உயர்ந்தார்கள். அவர்களின் இந்த உயர்ந்த நிலைக்கு சபா நாடகக் குழுக்களும் பாய்ஸ் கம்பெனியில் அவர்களுக்குக் கிடைத்த பயிற்சிகளும் அங்கு அவர்கள் பெற்ற அனுபவங்களுமே முதன்மைக் காரணங்கள்.

அவர்களில் திரையுலகில் நுழைந்து புகழ் பெற்றவர்களுள் மிக முக்கியமானவர்கள் டி.கே.சண்முகம், டி.கே.பகவதி, என்.எஸ்.கிருஷ்ணன், எம்.கே.ராதா, எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம், நவாப் ராஜமாணிக்கம், டி.எஸ்.சிவதாணு, எம்.ஆர். ராதா, டி.எஸ்.பாலையா, டி.வி.நாராயணசாமி, எம்.ஜி.ராமச்சந்திரன், எம்.ஜி.சக்கரபாணி, சிவாஜி கணேசன், காக்கா ராதாகிருஷ்ணன், பி.எஸ்.கோவிந்தன், வி.கே.ராமசாமி, எஸ்.எஸ்.ராஜேந்திரன், எம்.எஸ். திரௌபதி, ஏ.பி.நாகராஜன் என்று மிக நீண்ட பட்டியல். இந்தப் பட்டியலில் இருக்கும் ஒரே பெண் திரௌபதி மட்டுமே. இவர்களில் பலர் டி.கே.ஷண்முகம் நாடகக் குழுவுக்குள் இயங்கியவர்கள். பின்னாளில் இதே குழுவிலிருந்து வந்து புகழ் பெற்ற மேலும் இருவர் எம்.என்.ராஜம், கமலஹாஸன். இவர்கள் அனைவரும் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களின் வழியாக வந்து சாதித்தவர்கள்.

அவ்வை டி.கே ஷண்முகம் நாடகக்குழு திருப்பூரில் நாடகங்கள் நடத்திக் கொண்டிருந்த சமயத்தில் மிகச் சிறு வயதில் 6-7 வயது குழந்தையாக இருந்தபோதே வந்து இணைந்து நடிக்க ஆரம்பித்தவர் திரௌபதி. ஆரம்பத்தில் பஃபூன் வேடம் ஏற்று அருமையாகப் பாடக் கூடியவராகவும் இருந்திருக்கிறார். குறிப்பாக ராமாயண நாடகத்தில் ஏராளமான கதாபாத்திரங்கள் உண்டு. அதில் பல வேடங்களை திரௌபதி ஏற்று நடித்திருக்கிறார். பால நாடக சபாவின் பாலர்கள் பலருடன் அரை ட்ரவுசர் அணிந்து பல ஆண்டுகள் அவர் நடித்ததால் யாரும் அவரை ஒரு பெண் குழந்தையாகவே நினைக்கவில்லை. ஆண்பிள்ளைகள் பலர் நிறைந்திருந்த அக்குழுவில் ஒரே ஒரு சிறுமி திரௌபதி மட்டுமே. 12 வயதை நெருங்கியதும் நாடகக்குழுவை விட்டு அவரை அனுப்பி விட நாடக நிர்வாகிகளில் ஒருவரும் டி.கே.எஸ். அவர்களின் மூத்த சகோதரருமான டி.கே.சங்கரன் முடிவு செய்தார். ஆண் பிள்ளைகள் பலருக்கும் மத்தியில் பருவமடையும் வயதில் இருக்கும் ஒற்றைப் பெண்ணுக்கு என்று தனிப்பட்ட வசதிகள் செய்து கொடுக்க வேண்டுமே என்பதற்காக அவர் அம்முடிவை எடுத்திருந்தாலும், மிகத் திறமைசாலியான ஒரு நடிகையை இழக்க ஷண்முகம் விரும்பவில்லை.

ஏனென்றால், ஒரு நாடகத்தின் அத்தனை வேடங்களையும் ஏற்று நடிக்கும் திறமை திரௌபதியிடம் இருந்தது. அத்துடன் நீண்ட காலம் பாலர் குழுவில் இருந்த ஒரே நடிகையும் இவர்தான். திரௌபதியும் அவ்வை டி.கே.ஷண்முகத்தின் நம்பிக்கையை வீணாக்கவில்லை. நாடகக் குழுவின் முதல் தர நடிகையாகத் தன்னைத் தக்க வைத்துக் கொண்டார். வளர்ந்த பின் இக்குழுவின் நாயகியும் இவரே. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கதாநாயகியர் நாடகக் கதையில் இடம் பெற்றால் நடிகர்கள் ஸ்திரீ பார்ட் ஏற்று நடிப்பார்கள். திரௌபதிக்கு முன்னரும் சில நடிகைகள் அக்குழுவில் இடம் பெற்றிருந்தாலும் கூட அவர்கள் அனைவரும் மிகக் குறுகிய காலத்தில் குழுவை விட்டு விலகியிருக்கிறார்கள். ஆண்களே பெரும்பாலும் பெண் வேடம் ஏற்பதால் பெண்களின் தேவையும் நாடகக் குழுக்களுக்கு அப்போது இல்லை. ஆனால், அவற்றையெல்லாம் முறியடித்த பெருமை திரௌபதிக்கே உண்டு.

'ஆரவல்லி' திரைப்படத்தில்

'தேசபக்தி' என்று ஒரு நாடகம் டி.கே.எஸ்.குழுவினரால் நடத்தப்பட்டது. ஆங்கிலேய ஆட்சிக்கெதிரான கருத்துகளைப் பிரதிபலிக்கும் நாடகமாகவும் விடுதலைக் கனலை வீசியெறிவதாகவும் அது இருந்ததால் திருநெல்வேலி, சேலம் மாவட்டங்களில் அந்த நாடகத்தை நடத்தக்கூடாது என அரசு தடை விதித்தது. மேலும் சில நகரங்களில் ஒரு சில காட்சிகளை மட்டும் நடத்தக்கூடாது என்றும் தடையாணை நடைமுறைக்கு வந்தது. இந்த நாடகத்தில் ஏ.பி.நாகராஜன், எம்.ஆர். சாமிநாதன், புளிமூட்டை ராமசாமி, எஸ்.எஸ்.ராஜேந்திரன், கே.ஆர்.சீதாராமன், டி.என்.சிவதாணு இவர்களுடன் எம்.எஸ்.திரௌபதியும் முக்கியமான வேடத்தை ஏற்று நடித்திருந்தார்.

அவர் நடித்த நாடகங்கள் பலவும் திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டபோது அனைத்திலும் திரௌபதியும் பங்கேற்றார். புராண நாடகங்களே மேலோங்கியிருந்த காலகட்டத்தில் சமூகக் கதைகளை நாடகமாக்கியதில் அவ்வை ஷண்முகத்துக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு. டி.கே. ஷண்முகம் குழுவினர் நடித்த நாடகங்களில் மிகவும் புகழ் பெற்றது 'குமாஸ்தாவின் பெண்'. வங்கமொழியில் நிருபமா தேவி என்பவர் எழுதிய நாவல், இந்திய மொழிகள் பலவற்றிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு நாடகமாக நடத்தப்பட்டு வந்தது. மலையாள மொழியில் இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த ஷண்முகம், அதைத் தமிழில் நடத்தும் உரிமையை நாவலாசிரியர் நிருபமா தேவியிடம் முறைப்படி பெற்று நாடகமாக்கினார். தமிழகத்தில் மிகப்பெரிய விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்திய நாடகம் அது. வயது முதிர்ந்த ஆண்கள் இரண்டாம் தாரம், மூன்றாம் தாரம் என்று இளம்பெண்களைத் திருமணம் செய்து கொள்வதைக் கேள்விக்குட்படுத்தும் நாடகம் அது.

1941 ல் அது திரைப்படமாகவும் எடுக்கப்பட்டு மிகப் பெரும் வெற்றி பெற்றது. சீதா, சரசா என்ற இரண்டு கதாநாயகிகளில் ஒன்றான சரசா வேடத்தை ஏற்று நடித்தவர் திரௌபதியே. அப்போதைய இளைஞர்கள் இம்மாதிரியான வயது வித்தியாசம் அதிகம் கொண்ட திருமணங்கள் நடைபெறுகிறது என்றால், கல் வீசிக் கலகம் செய்ய ஆரம்பித்தார்கள். ஒரு கலை வடிவம், அது நாடகமோ அல்லது திரைப்படமோ சமூகத்தில் இளைஞர்களிடையே இப்படி ஒரு விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்துகிறது என்றால், அது அக்கலை வடிவத்துக்குக் கிடைத்த மாபெரும் வெற்றி என்றே சொல்லலாம்.

பின்னாட்களில் இரண்டாவது முறையாக 1970களில் மீண்டும் இக்கதை 'குமாஸ்தாவின் மகள்' என்ற பெயரில் படமாக்கப்பட்டது. 1941ல் இப்படம் பெற்ற வெற்றியை 70களின் படம் பெறவில்லை. கமல்,சிவகுமார் போன்றவர்கள் நடித்திருந்தும் படம் சில நாட்களிலேயே தியேட்டரை விட்டு ஓடிப் போனது. ஒரு காலகட்டத்தில் மிகப் பெரியதொரு சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய கதை 30 ஆண்டுகளுக்குப் பின் படுதோல்வியைச் சந்திக்கிறது என்றால், கதை நிகழும் காலகட்டமும் சூழலும் மாறிப் போயிருந்ததே அதற்குக் காரணம்.

'வடிவாம்பாள்', இந்தப் பெயருக்கேற்ற வடிவுடைய மங்கையாக' திகம்பர சாமியார்' படத்தில் கதாநாயகியாக இவரைப் பார்த்தபோது உண்மையிலேயே வடிவழகி என்று தோன்றியது. அதிகம் உயரமில்லை. வெடுக் வெடுக்கென்ற பேச்சு. எதிராளிகளால் கடத்திச் சென்று சிறை வைக்கப்படும்போதும், அவர்களிடம் தன்னை விடுவிக்கும்படி கெஞ்சி துன்பக்கேணியில் விழுந்து உழலும்போதும் முகத்தில் அத்தனை சோகம் ததும்பும் உணர்ச்சிக் கலவையான பாத்திரம். நாயகன் நரசிம்ம பாரதியுடன் காதல் கொள்ளும் முறைப்பெண். உறவினர்கள் சூழ்ச்சியால் இவர்கள் இருவரின் காதலும் கல்யாணமும் நடந்தேற முடியாமல் தவிக்கும் போது, எங்கிருந்தோ வந்த

திகம்பர சாமியார் படத்தில் நரசிம்ம பாரதி, எம்.எஸ். திரௌபதி

திகம்பர சாமியார், பல்வேறு போராட்டங்கள் முடிச்சுகளுக்குப் பின் காதலர்கள் கரம் பற்றுவதற்கான அத்தனை முயற்சிகளையும் பத்து வேடங்களுக்கும் மேல் போட்டு அல்லது அவதாரங்கள் எடுத்து நிறைவேற்றுகிறார். 'நவராத்திரி' படத்தில் நடிகர் திலகம் ஒன்பது வேடங்கள் இட்டு சாதித்ததை அவருக்கு முன்னதாகவே 'மாயாண்டி' வில்லன் நம்பியார் சாமி சாதித்துக் காட்டி விட்டார். மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் டி.ஆர். சுந்தரம் தயாரிப்பில் அவரே இயக்கிய படம். அக்காலத்துத் துப்பறியும் கதை மன்னர் வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்காரின் கதை இது. பல்வேறு திருப்பங்களைக் கொண்ட ஒரு துப்பறியும் கதை என்றும் இதைச் சொல்லலாம்.

ஒரு கட்டத்தில் வாழ்விழந்த அபலைப்பெண் வேடம் என்றால் திரௌபதி என்ற நிலையும் ஏற்பட்டது. பின்னாளில் சௌகார் ஜானகியைத் திரையில் பார்த்தால் 'அழுமூஞ்சி' என்று பெண்களே கமெண்ட் அடிக்கும் நிலை இருந்தது. அவருக்கு முன்னோடி திரௌபதிதான் என்றும் சொல்லலாம். ஏ.வி.எம்.தயாரித்த 'வாழ்க்கை' படத்திலும் தன்னைக் கைவிட்டுப் போன காதலன் (சஹஸ்ரநாமம்) மூர்த்தியைத் தேடியலையும் அபலைப் பெண் பாத்திரம்.

மகாபாரதத்தின் கிளைக்கதைகளில் ஒன்றுதான் 'ஆரவல்லி' படக்கதை. தந்திரமாக ஆண்களைப் போட்டிக்கு அழைத்து அவர்களைத் தோல்வியடையச் செய்து, பின் அவர்களை அடிமைகளாகச் சிறைப்படுத்தும் ஆரவல்லி, சூரவல்லி சகோதரிகளின் அல்லிராஜ்யக் கதை இது. மந்திர தந்திரங்களும் மாயாஜாலங்களும் நிறைந்த ஃபாண்டஸி வகையில் எடுக்கப்பட்ட படம். இதுவும் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் உருவாக்கிய புகழ் பெற்ற படம். இப்படத்தில் பாண்டவர்கள் குடும்பத்தின் பெண்ணாக தர்மனின் சகோதரி சங்காவதி என்ற பாத்திரத்தில் மிகச் சிறப்பாக நடித்திருப்பார் திரௌபதி. ஆனால், ஆரவல்லியாக அட்டகாசம் செய்தவர் ஜி.வரலட்சுமி. .

'அந்தமான் கைதி', 'பசியின் கொடுமை', பெண் மனம்', 'இன்ஸ்பெக்டர்', 'உலகம்', 'பத்மினி', புதுயுகம்', 'ரத்தபாசம்', 'சௌபாக்கியவதி', 'பெற்ற மகனை விற்ற அன்னை', 'ராஜா மலையசிம்மன்' என 50 படங்களுக்கும் மேல் நடித்துள்ளார். கதாநாயகி, குணச்சித்திரக் கதாபாத்திரங்கள் என அனைத்தையும் ஏற்று நடித்தவர்.

நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும் உணர்வுப்பூர்வமாகப் பல பக்கங்களுக்கு வசனம் பேசியே நடித்தவருக்கு தன் இறுதிப் படமான 'புதுச் செருப்பு கடிக்கும்' படத்தில் எண்ணி இருபது வார்த்தைகளுக்கு மேல் வசனம் இல்லை. கால மாற்றத்துக்கு ஏற்றவாறு அதையும் அவர் சிறப்பாகவே செய்தார். கதாநாயகி சாரதாவுக்கு அம்மா வேடம். அதுவும் நீண்ட இடைவெளிக்குப் பின் அவர் நடித்த படம். வயது முதிர்ந்த பெண்ணாக ஒப்பனை ஏதும் இல்லாமலேயே அசலான அம்மாவாக அவர் அப்படத்தில் தோற்றமளித்தார்.

1935 ல் சின்னஞ்சிறுமியாக நாடக உலகுக்குள் நுழைந்தவர், 1940 களில் திரைப்படங்களில் நடிக்கத் தொடங்கியவர், ஏறக்குறைய 45 ஆண்டுகள் தமிழ்க் கலையுலகுக்குக் கலைச்சேவையை அளித்த அவர் தன் இறுதிப் படமாக 1979ல் ஜெயகாந்தனின் 'புதுச் செருப்பு கடிக்கும்' படத்துடன் தன் வாழ்க்கையை நிறைவு செய்தார்.

திரைப்பட நடிகையான பின்னரும் கூட திரௌபதி சொந்தமாக ஒரு நாடகக் குழுவையும் நடத்தி வந்திருக்கிறார். திருநெல்வேலி பகுதியில் முக்கூடல் என்ற ஊரில் உள்ள முத்துமாலை அம்மன் கோயில் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றது. அந்தக் கோயில் திருவிழா பத்து நாட்களுக்குக் கோலாகலமாக நடத்தப்படும். ஊரே அப்போது திருவிழாக்கோலம் பூண்டு கூத்தும் கும்மாளமுமாக ஊர் திமிலோகப்படும். பத்து நாட்களும் நாடகம், கூத்து என்று அமர்க்களப்படும். அதில் ஒரு நாளில் திரௌபதி குழுவினரின் நாடகம் நடத்தப்பட்டது. வழக்கமாக நாடக மேடையின் பின்புலத்தில் கதைப்போக்குக்கு ஏற்றவாறு திரைச்சீலைகள் மாற்றப்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கும். அன்று அவர்கள் நடத்திய அந்த நாடகத்தின் ஒரு காட்சியில் கடல் வருவது போன்ற கதையமைப்பு. அதுவரை யாரும் செய்யாத புதுமையாக பின்னணியில் 16.எம்.எம். திரையில் கடல் கொந்தளிக்கும் காட்சியை ஒளிபரப்பி நாடக மேடையில் கடலைக் கொண்டு வந்து நிறுத்தி ஊர் மக்களை வாய் பிளக்கச் செய்து விட்டார். இதற்கு அவரது திரையுலக அனுபவங்களும் மிக முக்கியமான காரணம். திரௌபதியின் நாடக திரையுலக நடிப்புக்காக அவருக்கு 'இயல் இசை நாடக மன்றம்' 1961 ல் கலைமாமணி விருது அளித்து சிறப்பித்துள்ளது. ●

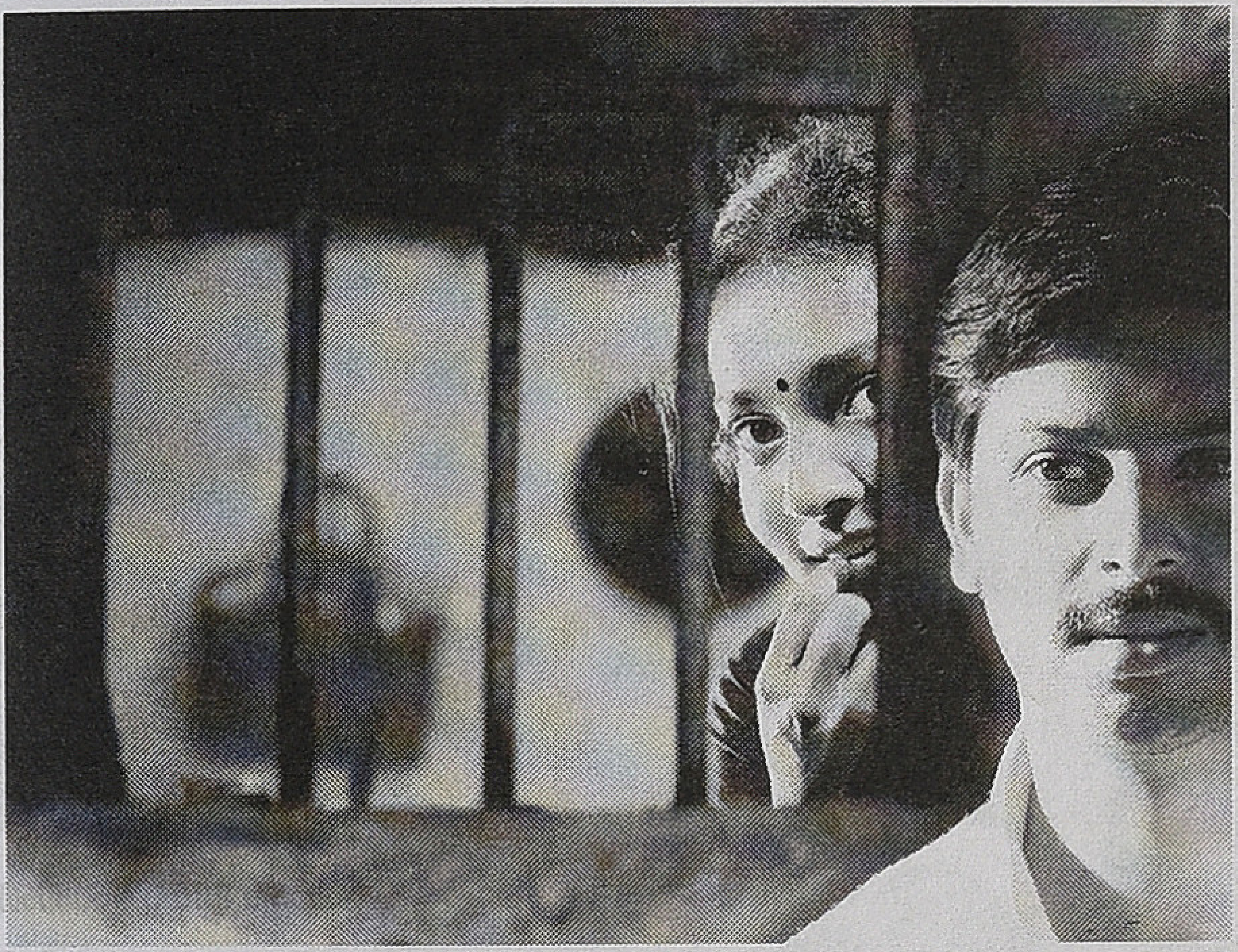
இரா.ப்ரபாகர்

தமிழ்ச்செல்வனின் ‘வெயிலோடு போயும்’ சசியின் ‘பூ’வும்

2014இல் ஹாலிவுட்டில் வெளியான 350க்கும் மேற்பட்ட படங்களில் 86 படங்கள் நாவல்களைத் தழுவி எடுக்கப்பட்டவை என்பது மலைப்பான புள்ளிவிவரமாக இருக்கிறது. ஹாலிவுட் மட்டுமின்றி உலகம் முழுமையும் புனைகதைகளையும் புத்தகங்களையும் அடியொற்றித் திரைப்படங்களை உருவாக்குவதான மரபு தொடக்கக் காலம் முதலே இருந்து வருகிறது. தமிழில் எப்போதுமே புத்தகங்களைப் படமாக்கும் முறை வெற்றிகரமான ஒன்றாக நிலை பெறவில்லை. வாசிப்புப் பழக்கம் குறைவான தமிழ்ச் சமூகத்திலிருந்து வாசிப்புப் பழக்கம் குறைவான, அல்லது அறவே இல்லாத இயக்குநர்களே இருக்க முடியும் என்பது ஆராய்ந்து கண்டுபிடிக்க வேண்டிய ஒன்றல்ல. நாவல்களை அல்லது நூல்களை எல்லா இயக்குநர்களும் கையாண்டு விட முடியாது என்பதையும் இலக்கியங்கள் பேசும் அகவுலக முரண்களைக் காட்சி வடிவமாக உரு மாற்றும் சவாலைச் சந்திப்பது எல்லோருக்கும் இயலக் கூடியதல்ல என்பதையும் நாம் கருத்தில் கொண்டு பார்க்கும்போது, தமிழில் மிக அரிதாகவே அத்தகைய சாதனைகளைச் சந்திக்க முடிகிறது. அந்த வகையிலான சில படங்களைப் பார்ப்பதே இத்தொடரின் நோக்கம்.

2008 ஆம் ஆண்டு ‘பூ’ என்றொரு படம் நன்றாக இருப்பதாக நம்பத் தகுந்த நண்பர் ஒருவர் சொன்னபோது அதன் இயக்குநர் யார் என்று கேட்கத் தோன்றவில்லை.. ‘சொல்லாமலே’ சசிதான் இயக்குநர் என்று கேட்காமலே அவர் சொன்னபோது அந்தப் படம் நல்லப் படமாக இருக்க முடியாது என்று நம்பினேன். காதலுக்காக ‘நாக்கை அறுத்தவர்’ அல்லவா அவர் இதில் எதை அறுப்பாரோ என்ற கிலி ஒரு பக்கம் சேர்ந்துகொள்ளத் திரையரங்கில் பார்க்காமல் தவற விட்டேன். நீண்ட இடைவெளிக்குப் பின் அந்தப் படத்தைக் குறுவட்டில் பார்க்க நேர்ந்த போதுதான் கடந்த இருபது ஆண்டுகளில் தமிழ் சினிமாவின் சிறந்த சினிமாக்களுள் அது ஒன்று என்பதைக் கண்டேன். மேலும் ஒரு இலக்கியத்தைச் சினிமாவாக உருமாற்றிய வகையில், தமிழ் சினிமாவில் அது ஒரு மைல்கல் என்றே சொல்லத் தகுந்ததாயும் இருந்தது.

ச.தமிழ்ச்செல்வன் எழுதிய ’வெயிலோடு போய்’ எனும் சிறுகதை, சிறுகதை என்ற அளவில் ஒரு கச்சிதமான கதை. பெரிய கதைப்பரப்பை ஒரு 20 ஆண்டுகளை ஒரு சிறுகதையின் வடிவத்திற்குள் அடக்கியிருக்கிற நுட்பமான ‘செய்திறன் மிக்க’ கதை. இலக்கியத்திலும் இது மிக அபூர்வமாகவே நேர்கிறது. தன் மாமன் மகன் தங்கராசு தனக்காகத்தான் பிறந்தவன் என்ற நினைப்புடன் வளரும் மாரியம்மா என்ற மாரி, வேட்டாபீஸ் எனப்படும் பட்டாசுத் தொழிற்சாலையில் வேலை செய்து சீவனம் செய்கிற பெண். சின்ன வயதில் தங்கராசுவுடன் ஓடி விளையாடிய நினைப்பிலேயே இருந்து விடுகிறாள். அவனுக்குத்தான் அவள் என்ற ஊர்ப்பேச்சும் கூடவே துணைக்கு இருக்கிறது. மச்சான் தங்கராசு பட்டணத்தில் படித்ததும் அவன் அந்தஸ்து மாற அவனைப் படித்த வசதியான பெண்ணுக்கு மணம் முடித்துக் கொடுத்து விடுகிறார் மாமா. மாரியம்மாளுக்கும் ஒரு கடைக்கார மாப்பிள்ளையோடு திருமணம் ஆகிவிடுகிறது. அந்த ஆண்டு ஊர்திருவிழாவிற்குத் தங்கராசு அவன் மனைவியோடு வருவான். அவர்களைப் பார்த்து விடவேண்டும் என்று மூன்று மைல் தொலைவிலுள்ள



தன் ஊருக்கு வெயிலோடு நடந்து போகும் 'மாரி' அங்கே மச்சான் தன் மனைவியோடு சுகப்படவில்லை என்பதை அறிந்து மனமுடைந்து போவதுதான் கதை. அளவான, உணர்ச்சி நிரம்பிய உரையாடல்களாலும், எளிமையான விவரணைகளாலும் அற்புதமான கதையாக வளர்த்தெடுத்திருக்கிறார் தமிழ்ச்செல்வன்.

முதலில் இந்தச் சிறுகதைக்குள் ஒரு திரைப்படத்திற்கான கச்சாப்பொருள் இருப்பதைப் புரிந்துகொண்ட இயக்குநர் சசியைப் பாராட்ட வேண்டும். மேலோட்டமாகப் பார்த்தால் கதை தமிழ் சினிமா வேண்டுகின்ற நாடகப் பாங்கான திருப்பங்கள் எதையும் கொண்டிருக்கவில்லை. மேலும் கதை ஒரு எளிமையான பெண்ணின் அப்பழுக்கில்லாத பிரியத்தைப் பேசுகிறது. அவ்வளவுதான். ஆனால் கதைக் களத்துக்குள் இருக்கும் மனிதர்கள் அவர்களின் வாழ்வியலுக்குள் இருக்கச் சாத்தியமுள்ள நிகழ்வுகள், உறவுமுறைகள் அதற்குள்ளாக இயங்கும் உணர்ச்சி முரண்கள் ஆகியனவற்றைக் கற்பனை செய்து பார்க்கும் இயக்குநரின் திறனே இங்கு ஒரு திரைக்கதையைக் கண்டெடுக்கக் காரணமாகிறது.

ஒரு நாவலைத் திரைக்கதையாக்குவதை விட சிறுகதையைத் திரைக்கதையாக்குவது கூடுதல் சவாலானதுதான். இந்தக் கதையில் சினிமா வேண்டுகிற காட்சி ரீதியாகக் காதலர்களின் உணர்வும் உடலுமான நெருக்கத்தைக் காட்டுவதற்கான எவ்வித சாத்தியங்களும் இல்லை. காதலர்களின் சந்திப்புகள், சந்திக்க இயலாமை, தூது அனுப்புதல், பரஸ்பர ஏக்கங்கள், தவிப்புகள் என்பதான சூழல்களே இல்லை. அவர்கள் சிறு வயது முதல் சில ஆண்டுகள் கூடி விளையாடுகிறார்கள். பின் பையனுடைய குடும்பம் பக்கத்து ஊருக்குச் சென்றுவிடுகிறது. மாரியம்மாதான் அவனை எப்போதும் நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறாள். அவனுக்கு அவள் பெயரில் இயல்பான பிரியம் உண்டே தவிர தீவிரமான காதல் என்பதொன்று இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அதனாலேயே அவனால் எளிதாக இன்னொருவளை மணம் முடித்துச் செல்ல முடிகிறது. இத்தகைய தமிழ் சினிமாத் தனமில்லாத ஒரு கதையை சினிமாவுக்காக வளர்த்தெடுப்பது எளிதான இலக்கல்ல.

பெரும்பாலும் இலக்கியத்தை அணுகும்போது திரைப்பட இயக்குநர்கள் கதைத் திருப்பங்கள், காட்சி ரீதியான சாத்தியங்களையே மனதில் கொள்வர். ஆனால் இயக்குநர் சசி இக்கதையின் ஆன்மாவைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்ள முயன்றிருக்கிறார். இது முழுக்க முழுக்க ஒரு பெண்ணின் நோக்கு நிலையில் காதலைப் பேச முற்படுகிறது. காதலுக்காக விட்டுக் கொடுத்தல், தியாகம் செய்தல், வாழ்நாள் முழுவதும் ஒருவனையே நினைத்து வாழ்க்கையை வெற்றிடமாக்கல் என்பதையெல்லாம் மீறி, காதல் என்பது நினைத்தவனோடு வாழ்வதோ, சாவதோ என்பதல்லாமல் நாம் நேசித்தவன் / நேசித்தவள் நிறைவாக வாழ்வதைப் பார்த்து மகிழ்தல் என்பதான ஒரு கதை மையத்தை இயக்குநர் கண்டு கொள்கிறார். இதுவே இந்தத் திரைக்கதையின் முதல் வெற்றியாக அமைகிறது.

முதலில் இயக்குநர் இந்தக் கதைக்களத்தை உள்வாங்கிக் கொள்ள மிகுந்த முயற்சி எடுத்திருக்க வேண்டும். சாத்தூர், சிவகாசி வட்டார நிலவியலை, வாழ் வியலை அந்த மண்ணின் மனிதர்களை அவர்களின் இயல்புகளை, பிரச்சனைகளை சிரத்தையுடன் அவதானித்து அதற்குள்ளாக அந்தச் சிறுகதைக்குள் புதைந்திருக்கும் திரைக்கதையை இழை பிரிக்கிறார். இதற்குச் சிறுகதையாசிரியரும் அங்கேயே வாழ்ந்து வருபவருமான தமிழ்ச்செல்வன் உதவியிருக்கக் கூடும். ஓர் இயக்குநருக்கு உதவ எல்லோரும் காத்துக் கொண்டிருக்கவே செய்கிறார்கள். யாரிடம் எதைத் தோண்டி எடுப்பது என்பது இயக்குநரின் சாமர்த்தியமாகவே இருக்கிறது.

ஒரு சிறுகதையைத் திரைக்கதையாக்கும்போது அதை பல்வேறு வகைகளில் நீட்டிக்க வேண்டியிருக்கிறது. இந்தக் கதையைப் பொறுத்தமட்டில் சினிமாவின் நீளத்திற்குத் தேவையான கதை மாந்தர்களோ கதைச் சம்பவங்களோ இல்லை. ஒரு சின்ன விஷயத்தைக் காரண காரியங்களுடனான திரைக்கதையாக்க வேண்டியுள்ளது. தமிழ்ச்செல்வன் தன் கதையில் ஒரு கையளவு பாத்திரங்களையே வைத்துள்ளார். ஆகவே திரைக்கதைக்காகக் கதையில் இல்லாத மாரியின் தோழி, தங்கராசுவின் அப்பாவான பேனாக்காரர், அம்மா,

தோழனான தேநீர்க்கடை வைத்திருக்கும் 'அலோ', அவன் மனைவி அவர்களின் மனவளர்ச்சி குன்றிய குழந்தை, தங்கராசு அப்பா வேலை பார்க்கும் முதலாளி, தங்கராசு திருமணம் செய்யப் போகும் அவர் மகள், தங்கராசுவின் கல்லூரித்தோழி, மாரி வேலை பார்க்கும் வேட்டாபீஸ் மேஸ்திரி இப்படி நீள்கிறது. ஒரு நேர்கோட்டுக் கதையில் பார்வையாளனுக்கு எழக்கூடிய எளிமையான கேள்விகளை எல்லாம் திரைக்கதை கவனமாகத் தீர்த்து வைக்கிறது.

மாரிக்கும் தங்கராசுவுக்குமான சிறுவயது நெருக்கம்

அதில் மாரி தங்கராசு மேல் கொண்டுள்ள அளவு கடந்த பிரியம்

நினைவுகளாலேயே அதை மாரி காதலாக மாற்றித் தனக்குள்ளாகவே அதை வளர்த்துக் கொள்ளுதல்

அதை வெளிப்படுத்துவதற்கான தோழியுடனான உரையாடல்கள்

தங்கராசுவின் கல்லூரிப் படிப்பு

தங்கராசுவின் தந்தையின் மனதில் வளரும் எதிர்பார்ப்பு

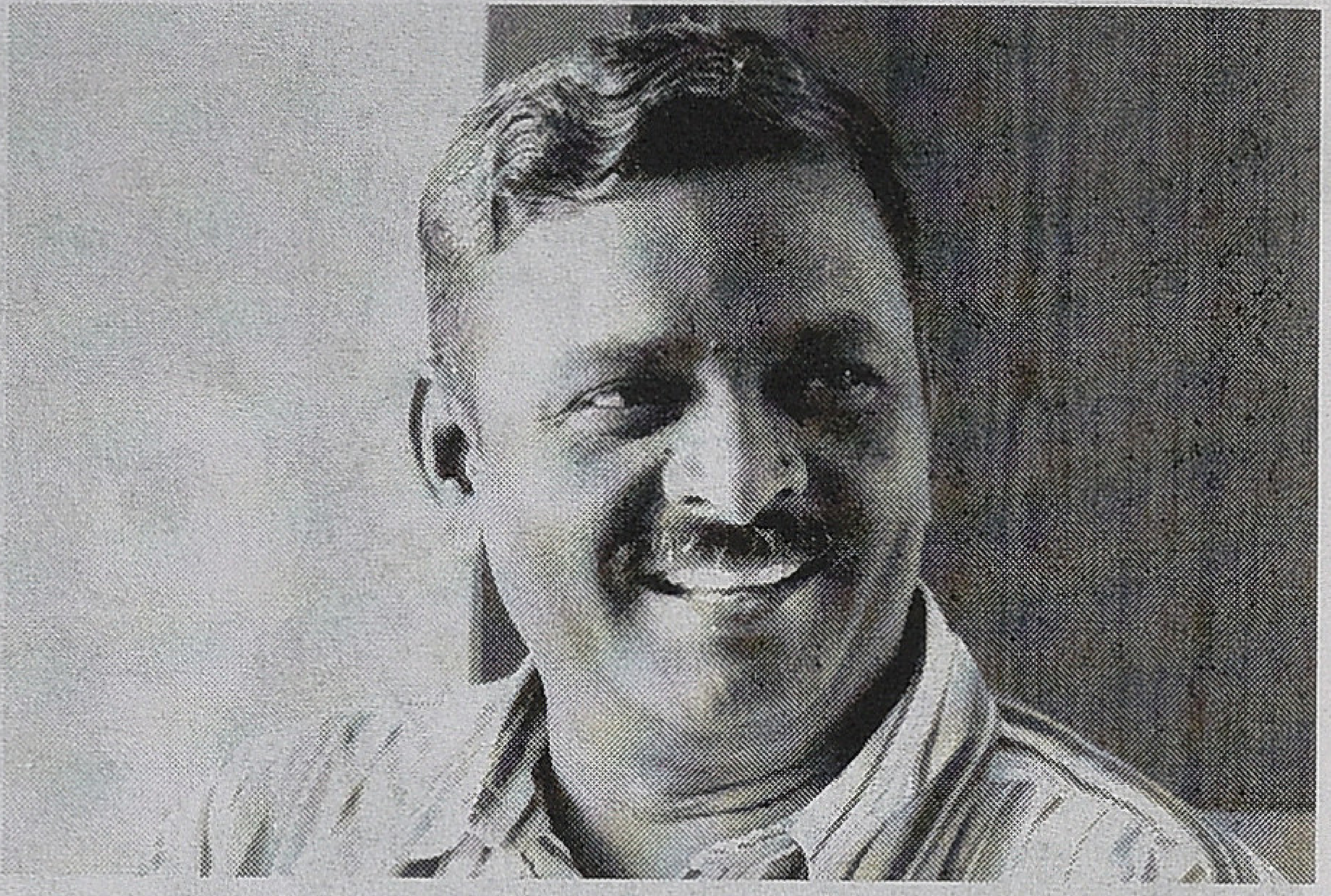
மென்பொருள் படிப்பு மாதிரி கட்டிடப் பொறியியலுக்குச் சம்பாத்தியம் இருக்காது என்றறிந்த தங்கராசுவின் தந்தை மனம் நொந்து குடி நோயாளியாதல்

தங்கராசுவின் நெருங்கிய நண்பன் உறவு முறைக்குள் திருமணம் செய்ததால் அவர்களுக்குப் பிறந்த மனவளர்ச்சியற்ற குழந்தை..

மேற்கண்ட காரணங்களால் தங்கராசுவின் மனம் முற்றிலுமாக மாரியிடமிருந்து விலகுவது இப்படி நெருக்கமாகப் பின்னப்பட்ட பாரம்பரியமான திரைக்கதை வடிவம் செறிவானது.

ஒரு திரைப்படத்தின் பாத்திரங்களுக்கேற்ற நடிகர்களை இயக்குநர்கள் கண்டடையும்போது அந்தப் படத்தை அவர்கள் சுமக்கத் தொடங்கிவிடுகிறார்கள். இயக்குநர் சசி தேர்ந்தெடுத்த நடிகர்கள் குறிப்பாக நாயகியான பார்வதி, அவள் தோழி, அம்மா, தங்கராசுவின் அப்பாவான பேனாக்காரர் ஆகியவர்கள் மிக அற்புதமாகப் பாத்திரங்களோடு இணைந்திருந்தார்கள். மலையாளியான மேல்தட்டுக் குடும்பத்தைச் சார்ந்த பார்வதியின் ஒப்பனை உடை மற்றும் அழுத்தமான முகபாவங்களாலும் தமிழின் மிகச் சிறந்த நடிகையர் வரிசையில் இடம் பிடிக்கக் கூடியவரானார். இப்படி நடிகைகளைக் கூடுவிட்டுக் கூடு பாயச் செய்யும் வித்தையைத் தமிழில் 'பாரதிராஜா' மட்டுமே இதற்கு முன் செய்து காட்டியவர். மாரி என்ற கரிசல் காட்டுப் பெண்ணாகப் பார்வதியை மாற்றுவதற்கு என்ன மாதிரியாக முயற்சியெடுத்தார் என்பதை இயக்குநர் பதிவு செய்திருக்கிறாரா என்று தெரியவில்லை. பாத்திரமாகவே மாறி விட்டார் என்பதற்கு இதை விடச் சிறந்த உதாரணம் இல்லை.

மாரி திருவிழாவுக்காகக் கிளம்புகிறாள். கணவன் சொல்லியும் கேட்காமல் வேகாத வெயிலில். கடையிலிருந்து



ச.தமிழ்ச்செல்வன்

முறுக்கு பாக்கெட். ரெண்டு தேங்காய்கள் இன்னும் சில பண்டங்களோடு ஒரு பையை இடுக்கிக்கொண்டு, காலில் செருப்பில்லாமல் சூடு பொறுக்காமல் கால் மாற்றிக் கால் ஊன்றிக்கொள்கிறாள். நீண்ட நேரம் கழித்து ஒரு பஸ் வருகிறது. பஸ்சில் ஏறி உட்கார்ந்ததும் ஊருக்கே போனது போன்ற பாவம் முகத்தில் ஊர் விலக்கில் இறங்கியும் நடக்க வேண்டியிருக்கிறது. ஊருக்குள் நுழைகையில் திருவிழாவுக்கான ஏற்பாடுகள் தென் படுகின்றன. ஒரு குழாய் ரேடியோவில் வாயை வைத்துச் சிறுவன் 'மாரிக்கா, மாரிக்கா' என்று விளையாட்டாய்க் குரல் கொடுக்கிறான். மாரி தெருவுக்குள் நடந்து செல்ல இருமருங்கிலும் பெண்கள் வீடுகளுக்கு முன் பொங்கல் வைக்கப் பாத்திரங்களைக் கழுவிக்கொண்டு, 'என்ன மாரி இப்பத்தான் வர்றியா?' என்பது போல் விசாரிக்கிறார்கள். பதில் சொல்லிக்கொண்டே தன் குடிசைக்குள் நுழைகிறாள். அவசரமாய்த் தண்ணீர் குடிக்கிறாள். முகத்தைக் கழுவிக் கொள்கிறாள். 'மாப்பிள்ளை வரலையாடி?' என்று அம்மா கேட்கிறாள். மாரி கொண்டு வந்த பையிலிருந்து சாமான்களை எடுத்துத் தரையில் வைக்கிறாள்.. உள்ளிருந்து ஒரு காகிதச் சுற்றலை எடுத்துச் சேலை எடுத்தியாடி? எனப் பிரித்தபடி கேட்கிறாள் அம்மா, ஆமா, நல்லாருக்குல்ல? என்ற மாரிக்கு ஆமா எடுப்பாத்தான் இருக்கு என்ற அம்மா, கஞ்சி குடிச்சியாடி? வெயில்தாழ வரக்கூடாதா? இந்த வேகாத வெயில்லயா வருவ? என்பாள். இல்ல திருவிழாவுக்கு தங்கராசு மச்சான் வந்திருப்பாக.. முடிஞ் சதும் போயிருவாகல்ல அதான் வேகமா வந்தேன்.. என்று கபடமில்லாத முகத்துடன் சொல்லும் மகளைத் துயரத்துடன் பார்ப்பாள் அம்மாஞ் சோற்றை அவசரமாய்ச் சாப்பிட்டுக் கொண்டிருக்கிறாள் மாரி. பக்கத்தில் ஒரு இரும்புக்கரண்டியில் அவசரமாய்ச் செய்த வெஞ்சனம் இருக்கிறது. கைகளால் அதை எடுத்து அவள் தட்டில் வைக்கிறாள்..

இப்படி ஒவ்வொரு காட்சியுமே மிக நுணுக்கமான விவரணையாக அமைந்திருப்பதைக் கவனிக்கலாம். நிலவியல், பண்பாடு, மக்களின் நடத்தை முறை, பேச்சு வழக்கு என இவ்வளவு கூறுகள் ஒன்றிணையும் படங்கள் தமிழில் மிக அபூர்வமே. பெரும்பாலான காட்சிகள்

இத்தைய நுணுக்கங்களோடே காணப்படுகின்றன.

இயக்குநர் காட்சியோடு இணைந்த சில குறியீடுகளைப் பயன்படுத்த முயன்றிருப்பார். சிறு வயதில் விளையாடிய சிறிதும் பெரிதுமான பனைமரங்கள் அவர்களைப் போலவே வளர்வதும் அருகருகே இருந்தாலும் தண்டவாளங்களைப் போலவே இணைய முடியாமல் போவதுமாக நிற்கின்றன.

கடைசியாகத் திருமணத்திற்கு முன் தங்கராசுவைச் சந்தித்துப் பிரியும் காட்சியின் பின்னணியில் அந்திச் சூரியனும் உயர் மின் அழுத்த மின்கம்பிகள் செல்லும் பிரம்மாண்ட இரும்புக் கோபுரமும் நிற்கின்றன. இந்தப் படிப்பும் வேலையும் மச்சானுக்குக் கிடைக்காமலிருந்திருந்தால் அவனை மாரி இழந்திருக்க மாட்டாளல்லவா? நவீன மாற்றங்கள் சமூகங்களுக்குள் உள் முரண்களையும் இடைவெளிகளையும் உருவாக்குபவைகளாக இதை வாசிக்க இடமுண்டு.

தேரிக்காட்டுச் செம்மண் வெளிகளையும் பனை மரங்களையும் கதையோட்டத்தின் பகுதியாக மாற்றியிருந்தது ஒரு புதிய அணுகுமுறைதான். பிரபலமான மண்வாசனை இயக்குநர்கள் கூட ஒரு நிலவியலின் இயல்பான அழகியலை நம்பாதவர்களாகவே இருந்திருக்கிறார்கள்.

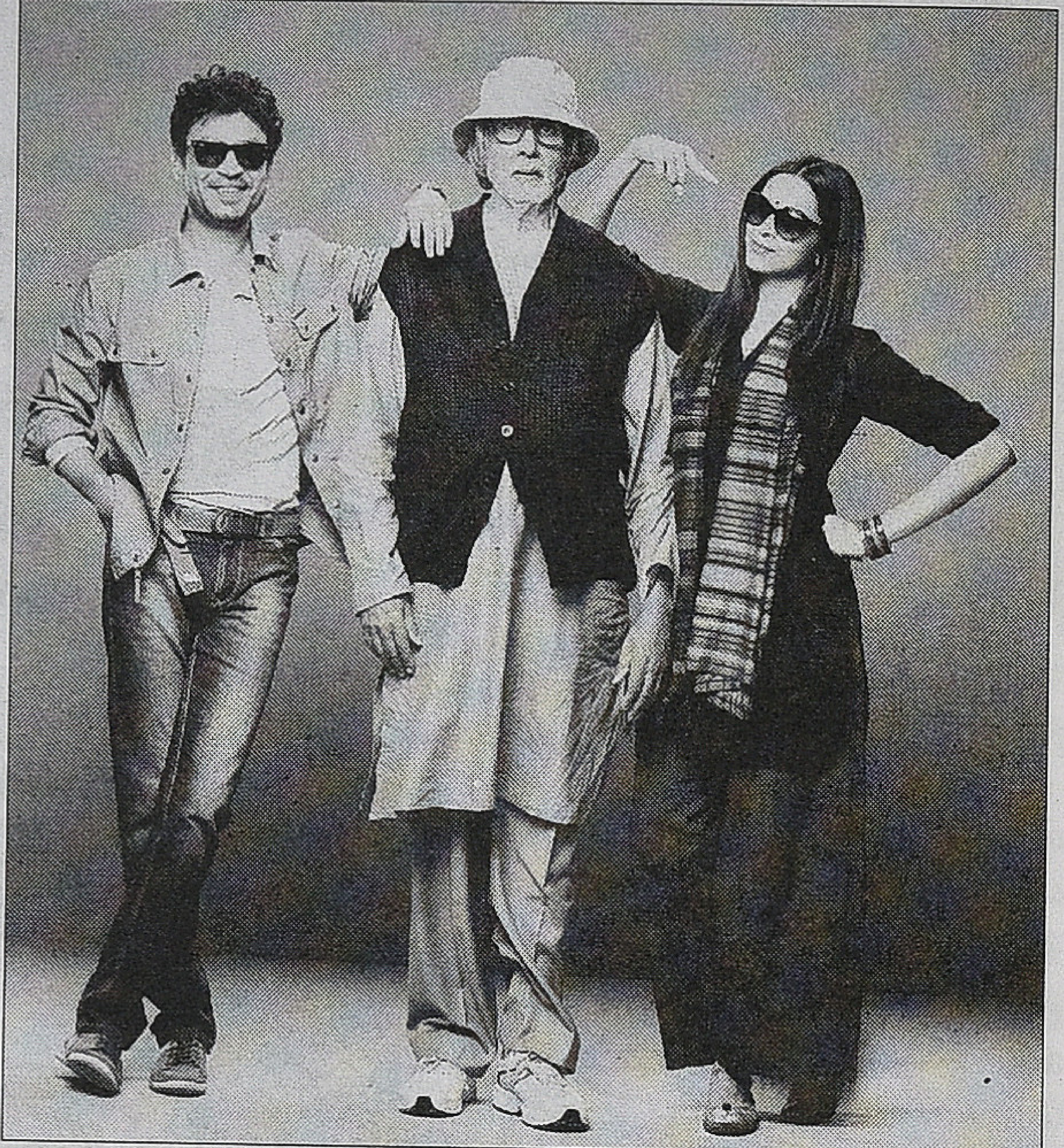
நகைச்சுவை எனும் பெயரில் ‘ஆங்கிலத்தை’ தவறாகப் பேசுவதை வைத்து உருவாக்கியிருந்த தேநீர்க்கடைக் காட்சிகள் இம்மாதிரிப் படங்களின் தகுதியை வெகுவாகக் குறைத்துவிடுகின்றன. மேலும் ஆங்கிலத்தைத் தவறாகப் பேசுவதில் என்ன நகைச்சுவை இருக்கிறது. ஆங்கிலத்தைத் தவறாகப் பேசுவது அவமானகரமானது என்ற உணர்வை இத்தகைய ஊடகங்களே தொடர்ந்து செய்து வருகின்றன. இதற்கு இயக்குநர் இரையாகியிருக்க வேண்டியதில்லை.

கலை இயக்கமும் ஒளிப்பதிவும் இருப்பதாகவே உணர முடியாமல் இருப்பது அக்கலைஞர்களின் வெற்றியாகவே கருதப்பட வேண்டும். ஒப்பீட்டளவில் இசை நன்றாகவே உணர்வுப்பூர்வமானதாகவே இருந்தாலும் மண்ணின் சாயலற்று ஒலிக்கிறது. காரணம் படத்தின் ‘தீம் இசையை’ 2000 இல் வெளிவந்த சீனப் படமான ‘தி ரோட் ஹோம்’ இன் பாதிப்பில் உருவாக்கி இருக்கிறார்கள். உலகப் பார்வையாளர்களுக்கு இத்தகைய படங்களைக் கொண்டு செல்லும்போது இது போன்ற தழுவல்கள் படத்தின் இதர அம்சங்களைப் பற்றிய நம்பகத் தன்மையையும் கேள்விக்குள்ளாகும் என்பதை இயக்குநர் கவனத்தில் கொண்டிருக்கலாம். இத்தகைய தழுவும் யோசனைகளைப் பெரும்பாலும் இசையமைப்பாளர்களுக்கு இயக்குநர்களே வழங்குகிறார்கள் என்பதும் கவனிக்கத்தக்கது.

இந்தக் குறைகளைக் கழித்துவிட்டுப் பார்த்தால் தமிழின் பெருமை மிகு திரைப்படங்களில் ‘பூ’விற்கு நிச்சயமாக ஒரு இடம் உண்டு. இலக்கியத்தின் ஆன்மாவைக் காட்சி ஊடகத்தில் உருமாற்றும் வித்தை கைவரப் பெற்றவர்களில் சசி முதல் வரிசையில் நிற்கிறார் என்றும் தைரியமாகச் சொல்லலாம். ●

▸ கவின் மலர்

இரண்டாம் குழந்தைப் பருவம்



அமிதாப் பச்சன், தீபிகா படுகோனே, இர்ஃபான் என்று திறமையான கலைஞர்களின் ஒன்றுகூடலில் 'பிக்கு' முதுமையின் கம்பீரத்தையும் குழந்தைமையையும் ஒரு சேரச் சொல்கிறது. எழுபது வயது முதியவரான தந்தை அமிதாப்புக்கும் மகள் தீபிகாவுக்கும் இடையே எப்போதும் சண்டை. ஆனாலும் அந்தச் சண்டையில் பாசம் இழையோடும். ஒருவர் நலனில் மற்றவர் காட்டும் அக்கறையே சண்டையாக உருவெடுக்கிறது.

தந்தைக்கு இருக்கும் மலச்சிக்கல் வியாதி அவர்கள் அன்றாடம் விவாதிக்கும் ஒன்றாக இருக்கிறது. மிக சகஜமாக அது குறித்துக் கதை மாந்தர்கள் உரையாடுகிறார்கள். அமிதாப் தன் அடிக்குரலில் தீபிகாவை அதட்டுவது, சத்தம் போடுவது, அன்பு காட்டுவது என ஒரு வயதான தந்தையைக் கண் முன் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறார். தன் வயதுக்கேற்ற பாத்திரங்களைத் தேர்வு செய்து அமிதாப் இயல்பாக நடிக்கிறார். என்றைக்கு தமிழின் முன்னணி நாயகர்களும் இதுபோன்ற முடிவுக்கு வருவார்களோ என்று ஏங்க வைக்கிறார்.

மகள் தன் தோழனுடன் ஒரு முறை உடலுறவு கொள்கிறாள் என்பதை அறிகிற தந்தை அது குறித்து அலட்டிக்கொள்வதேயில்லை. மகள் திருமணம் செய்து கொள்ள விரும்புவதும் தந்தைக்குப் பிடிக்கவில்லை. ஒருவன் அவளிடம் காதலைச் சொல்ல விழைகையில், அவனிடம் 'அவள் கன்னித்தன்மை உடையவள் இல்லை. என்னைப் போல் கடினமானவள் வேறு' என்று சொல்கிறார். முட்டாள்கள்தான் திருமணம் செய்து கொள்வார்கள் என்கிறார். மகளும் உடலுறவு என்பது ஒரு உடல் தேவை; அதற்குத் திருமணம் தீர்வல்ல என்கிறாள். இப்படியான தந்தைமகளை இந்திய சினிமாவொன்றில் காண நேர்வதே அரிதினும் அரிது.

எந்த இடத்திலும் மிகையான நடிப்பு இல்லை. தேவையற்ற பாடல் காட்சிகள் இல்லை. முதல் காட்சியில் நம்மை உள்ளிழுத்துக் கொள்ளும் படம் இறுதி வரை வெளியேற விடுவதில்லை. கொல்கத்தா நகர வீதிகளில் அமிதாப் சிறு குழந்தையைப் போல சைக்கிள் ஓட்டிச் செல்லும் காட்சி விழிகளை விட்டு அகல மறுக்கிறது. தந்தை இறந்ததும், அவர் இல்லாத வீட்டில் நண்பர்கள் புடைசூழ நின்று தீபிகா அவருடைய இன்மையை சுட்டிக் காட்டும்போது நெகிழ வைக்கிறார். தீபிகாவின் விழிகளே பாதி பேசி விடுகின்றன. தந்தையிடம் உச்சஸ்தாயியில் சண்டையிடும்போதும் கனிவு காட்டும் போதும் எத்தனை விதமான முகபாவங்கள்!

இர்ஃபானிடம் எப்போதும் கத்திக்கொண்டே இருக்கும் தீபிகாவின் மன மாற்றத்திற்கு அந்த கொல்கத்தா பயணம் வழி வகுக்கிறது. இருவரும் கொல்கத்தாவில் சென்ற இடங்களை எல்லாம் இர்ஃபான் தனியாகச் சென்று பார்க்கும் ஒரு காட்சியில் இர்ஃபான் பாத்திரத்தின் உள்ளம் நமக்குப் புரிந்துவிடுகிறது. இறுதிக் காட்சியில் இர்ஃபானுக்கும் தீபிகாவுக்கும் இடையேயான உறவை இயக்குநர் மிக அழகாக, நுட்பமாக நமக்குள் கடத்தி விடுகிறார். தீபிகா தன் வீட்டின் காம்பவுண்டுக்குள் நிற்கிறார். ஒரு கார் காம்பவுண்டுக்கு வெளியே நிற்கிறது. இர்ஃபான் காம்பவுண்டுக்கு வெளியே நிற்கிறார். இருவரும் இறகுப்பந்து விளையாடுகிறார்கள். திருமணத்தின் மீது நம்பிக்கையில்லாத ஒரு பெண்ணுக்கான உறவு ஒன்று அப்படியாகத்தானே இருக்க முடியும்? ●

Printed & Published by: **Global Cinema Publishers**, 8-11, V.O.C. Nagar 1st Main Street, Ravi Prasad Film Lab Building, Kodambakkam, Chennai - 600 024. Tel: 044-2472-1234, Fax: 044-2472-5678.
E-mail: kaatchipizhaimarketing@gmail.com.
Editor: **V.M.S. Subagunarajan**

BEHINDWOODS GOLD MEDALS

HONOURING THE BEST TALENT IN CINEMA

GRAND LAUNCH

31st May 2015, Rain Tree, Alwarpet, 3.30 P.M

AWARD CEREMONY

19th July 2015, ITC Grand Chola, 4.30 P.M

www.behindwoods.com

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly June 2015 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 29.05.2015